KUNST
UND
KÜNSTLER

XIII. JAHRG.
1915.

KUNST UND KÜNSTLER

61

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XIII

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1915

INHALTSVERZEICHNIS

DES DREIZEHNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1914—1915

Seite

AUFSÄTZE

Altes Schlachtlied 47
Bauer, Robert: Wilhelm Altheim 227
Behrendt, Walter Curt: Der nordische Geist in der französischen Architektur 241
— Warschau 267
Beckmann, Max: Feldpostbriefe aus Ostpreussen . 126
— Feldpostbriefe aus dem Westen 461
Bock, Elfried: Die Geschichte eines Volksbuches . 450
Burchard, Ludwig: Werke alter Kunst aus Berliner Privatbesitz 516
Clemen, Paul: Bericht über die Architektur in den okkupierten Städten Nordfrankreichs 282
Die erste Kriegswoche in Berlin nach Mitteilungen Berliner Tageszeitungen 53
Doré, Gustav: Geschichte des Heiligen Russland (Eine Holzschnitt-Folge) 307
Dürer und der Krieg: Aus dem Brief eines Münchener Malers 311
Ein Brief und eine Antwort 526
Elias, Julius: Anton von Werner 278
— Gotthard Kuehl 330
— Aus der Akademie der Künste 381
— Liebermann-Corinth 408
Friedländer, Max J.: Der Kunstbesitz von Löwen 25
— Die Kunstgeographie der Niederlande . . . 72
— Slevogts „Cellini" 556
Fuchs, Eduard: Daumiers Russenkarikaturen . . 134
Glaser, Curt: Die Zerstörung von Brüssel im Jahre 1695 234
Goebel, Hermann: Aus einem Feldpostbrief . . 259
Hancke, Erich: Anton Mauve 356
— Ausstellung von Werken alter Meister in Holland 468

Seite

Heymel, Alfred Walter: Der Tag von Charleroi . 159
Hölderlin: Gedichte 48
Kleist, Heinrich von: Katechismus der Deutschen. Was gilt es in diesem Kriege? 29
Klimsch, Reinhold: Feldpostbrief aus dem Osten 265
Kristeller, Paul: Martin Schongauers Kupferstiche 336
Lichtwark, Alfred: Der Deutsche der Zukunft . 51
Lützhöft, Nikolaus: Neue dänische Architektur . 496
Mayer, August L.: Notizen zu Rembrandts Kunst 487
Neumann, Max: Kriegserlebnisse eines Berliner Malers 326
Nietzsche, Friedrich: Vom Krieg und Kriegsvolke 141
Pauli, Gustav: Justus Brinckmann 376
Rhein, Fritz, Feldpostbriefe aus dem Westen 181, 217, 273
Roessler, Waldemar: Feldpostbriefe aus dem Westen 123, 175, 212, 320
Samuel, Artur: Ein Feldpostbrief 271
Schäffer, Emil: Kriegsentschädigung in Kunstwerken 35
Scheffler, Karl: Der Krieg 1
— Der Deutsche 49
— Kunstgespräche im Kriege 103, 147
— Die Maler 1870 und 1914 195
— Totentanz 225
— Wie unsere Kinder den Krieg sehen 231
— Das Pferd im Kriege 251
— Kriegsspiele 312
— Die holländische Stadt 341, 421
— Moderne Museen deutscher Kunst: Hannover 562
Schiller, Friedrich: Die Realisten und die Idealisten (über naive und sentimentalische Dichtung) 291
Schnaase, Karl: Brügge und Ypern 170

Seite

Schröder, Bruno: Griechische Originale im Alten Museum zu Berlin 5, 77
– Griechische Kriegergräber 442
– Griechische Gewandfiguren 537
Uhde-Bernays, Hermann: Der frühe Defregger 369
– Albert Weisgerber 475
Voll, Carl: Graf Franz Pocci 505
Waetzoldt, Wilhelm: Der Begriff des „Barbarischen“ 437
Waldmann, Emil: Die Moderne im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 15, 61
– Krieg und Schlacht in der Kunst 115, 149
– Max Slevogts Bilder aus Ägypten 393
Wedderkop, H. v.: Alfred Hagelstange 189
Worringer, Wilhelm: Die Kathedrale in Reims . 85
Chroniknotizen . . . 44, 92, 134, 189, 236, 282, 330

KUNSTDRUCKBEILAGEN

Hasler, Bernhard: Soldatentod, Originallithographie 194
Hettner, Otto: Heldenlied der Spartaner, Originallithographie 1
– Dem Andenken der Gefallenen, Originallithographie 146
Klemm, Walter: 1915, Originallithographie . . . 215
Liebermann, Max: Kriegsbild, Originallithographie 46
– Sechs Kriegsbilder, Originallithographien 102–114
– Kriegsküche, Originallithographie 240
Schmidt, Werner: Jünglingstod in der Schlacht, Originallithographie 180
Slevogt, Max: Selbstbildnis, Originallithographie 392
– Tischkarte, Originalholzschnitt 566

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

Elias, Julius: Berliner Ausstellungen . . . 381, 477
Hancke, Erich: Amsterdamer Bericht 434
– H. W. Mesdag 573
Kapralik: Bericht aus Wien 529
Scheffler, Karl: Allgemeines 44
– Berliner Ausstellungen 94, 236, 477, 532
Erklärungen 479, 529

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Bartning, Otto 483
Fortlage, Arnold 482
Fechheimer, Hedwig 575
Grisebach, August 144
Jolles, André 96
Schaeffer, Emil 97
Scheffler, Karl 237, 286, 482
Schröder, Bruno 483
Springer, Jaro 143
Uhde-Bernays, Hermann 532
Waldmann, Emil 387

Seite

ABBILDUNGEN.

Adam, Albrecht: Verendendes Pferd und Füllen 258
Aigues-Mortes 248
Alexanderschlacht, Antikes Mosaik 115
Altheim, Wilhelm: Zwei Radierungen 227
– Bauer mit Pferden 228
– Ländliche Szene 229
– Bauernwagen 229
– Ruhender Pflüger 230
– Bauernhof 230
Altdorfer, Albrecht: Die Schlacht bei Arbela . . 151
Assyrisches Relief 252
Avignon, Schloss der Päpste 244
Baumann, Paul: Landhaus 497
– Eingang und Treppe eines Landhauses . . . 498
– Landhaus 503
Beckmann, Max: Sieben Zeichnungen zu den Ereignissen der ersten Kriegswoche in Berlin . 53–60
– Zehn Zeichnungen vom östlichen Kriegsschauplatz 126–133
– Sieben Zeichnungen vom westlichen Kriegsschauplatz 461–467
– Wandmalerei 477
Bentsen, Ivar: Arbeiterwohnungen 499
– Des Künstlers Haus 502
– Hausmühle auf einem Bauernhof 504
Böcklin, Arnold: Triton und Nereide 294
– Badende Nymphen 295
– Faune, Zeichnung 296
Brügge, Drei Ansichten der Stadt 171–173
Bruyn, Barth. d. Ält.: Bildnis einer Frau 517
Bruyn, Barth. d. J.: Bildnis einer Frau mit ihrer Tochter 520
Buchholz, Karl: Tauwetter 303
Callot, Jacques: Zwei Kriegsdarstellungen . . . 156
Carcassonne 246
Cézanne, Paul: Idylle 206
Christus, Petrus: Grablegung 35
Coppens, Augustin: Das zerstörte Brüssel . 234, 235
Corinth, Lovis: Grablegung 138
– Selbstbildnis mit Totenkopf 415
– Morgentoilette 416
– Münchens Schlachthaus 417
– Männerbildnis 418
– Stilleben mit Figur 419
– Baumstudie 420
Courbet, Gustav: Halali 19
– Selbstbildnis 204
– Marine 210
Cranach, Lucas, d. Ält.: Gefangennahme Christi . 523
Daumier, Honoré: Karikaturen . . . 135—137, 189
– Galoppierendes Pferd 256
– Drei Lithographien aus den Kriegsjahren 1870/71 . . . . 329—333
– Vignette 515

Seite

David, Gerard: Die Taufe Christi 38
Defregger, Franz von: Italienische Bettelmusikanten 369
— Saal in Runkelstein 370
— Stube in Pinzgau 372
— Almlandschaft 371
— Kellergewölbe 373
— Beim Schachspiel 374
— Bildnis des Malers Nikolaus Gysis 375
Delacroix, Eugene: Das sterbende Griechenland . 155
— Verwildertes Pferd 254
Doré, Gustav: Dreizehn Zeichnungen zur „Geschichte des Heiligen Russland" . . . . 307—310
Dürer, Albrecht: Belagerung von Hohenasperg . 122
— Belagerung einer Stadt 149
— Der reisende Tod 226
— Der heilige Georg zu Pferde 311
Engelmann, Richard: Figur für ein Wildenbruch-Denkmal 281
Eyck, Jan van: Die heilige Barbara 37
Eyck, Hubert und Jan van: Der Genter Altar 139, 140
Feselen, Melchior: Die Schlacht bei Alesia . . . 150
Feuerbach, Anselm: Bildnis der Mutter 201
— Waldweg 292
— Doppelbildnis 293
— Selbstbildnis 305
Gabler, Ernst: Zwei Radierungen . . . . 237—238
Gauguin, Paul: Mädchenkopf 65
— Reiter am Meer 66
Geiger, Willi: Der Fähnrich 44
Géricault, Théodore: Jäger zu Pferde 250
— Tote Pferde auf dem Schlachtfeld 257
Goebel, Hermann: Vier Zeichnungen . . . 259—262
Gogh, Vincent van: Die Zugbrücke 64
— Knabenbildnis 68
Goya, Francisco de: Kriegsgreuel 158
Grabvase, Antike 92
Greco, El: Der Tod des Laokoon 525
Griechische Gewandstatuen, dreiundzwanzig Abbildungen . . . . 537—556
Griechische Kriegergräber, neun Abbildungen 442—449
Griechische Originale aus dem Alten Museum zu Berlin, zwanzig Abbildungen . . . 5—14, 75—82
Grossmann, Richard: Zeichnung 45
— Vier Zeichnungen zur Zeitgeschichte . . 99—100
— Kriegsspiele . . . . 290, 312—317
— Gefangene 330
Hals, Franz: Bildnis eines Mannes 521
Hansen, Henning: Das dänische Haus auf der Baltischen Ausstellung 1914 496
Hasler, Bernhard: Komposition 479
Hettner, Otto: Vignette 29
Hodler, Ferdinand: Frauenkopf 61
Holländische Stadtbilder . . . . 340—355, 421—433
Hygom, L.: Ländliches Wohnhaus 500

Seite

Ingres, J. A. D.: Athena 71
Keyzer, Thomas de: Frauenbildnis 471
Klemm, Walter: Auszug Weimarer Truppen . . 142
— Acht Illustrationen zu A. W. Heymels „Tag von Charleroi" . . . . 159—169
— Musterung 386
— Schlachtfeld 388
Klimsch, Reinhold: Zwei Zeichnungen . . . 265, 266
— Beobachtungsposten auf einer Ruine 278
Klint, Jensen: Entwurf für eine Kirche 502
Krüger, Franz: Bildnis des Herrn Eunicke . . . 299
— Bildnis der Frau Eunicke 301
La Rochelle, Hafeneinfahrt 243
Leibl, Wilhelm: Zwei Hände mit Buch 15
— Konzertstudie 17
— Bildnis Daniel Hartzheim 178
— In der Küche, Zweite Fassung 21
— Mädchen mit der Sammetmütze 22
— Selbstbildnis 24
— Alte Pariserin 197
— Der Amtmann 198
Leonardo da Vinci: Kampf um die Fahne . . . 117
Liebermann, Max: Die Tochter des Künstlers . 23
— Im Atelier 202
— Justus Brinckmann 377
— Bildnis des Obersten v. K. 383
— Kleinkinderschule 1875 408
— Hof des Waisenhauses in Amsterdam 409
— Spitzenklöpplerin 410
— Schweinekoben 411
— Holländische Strasse 412
— Netzflickerinnen 413
— Allee 414
Löwen, Vier Architekturen . . . . 25—28
Macke, August: Zeichnung 272
Mainbrücke, Die alte, in Frankfurt a. M. . . . 481
Manet, Edouard: Bassin d'Arcachon 205
Marées, Hans von: Römische Vigna 200
Martini, Simone: Der Feldhauptmann Guidoriccio 253
Mauve, Anton: Holzfäller 356
— Der Schafstall 357
— Der Maler 358
— Schafschur 359
— Holländische Landschaft 360
— Reiter im Schnee 361
— Der Karren 362
— Kartoffelernte 363
— Der Sandkahn 364
— Die Wäscherin in den Dünen 365
— Holzauktion 367
— Die Schafherde 368
Meid, Hans: Reiterschlacht 91
Meister von Flémalle: Männlicher Kopf 518
Meister von Messkirch: Der heilige Wernher . . 519

Seite

Menzel, Adolf: Vignetten 1, 4, 34, 52, 95, 148, 211, 251, 441, 476
— Der Tempelhofer Berg 63
— Friedrich der Grosse bei Hochkirch 157
— Der Tod als Trommler 226
— Totes Pferd 256
— Schlafendes Kind 298
— Der Schafgraben bei Berlin 300
— Kakadu 302
— Gefecht im Wald 306
— Fünfzehn Abbildungen verworfener Holzschnitte zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen . . . . 450—459
— Terrasse des Neuen Palais 453
— Das Brandenburger Thor in Potsdam 460
Metsys, Quentin: Grablegung Christi 42
Michelangelo: Die badenden Soldaten 118
Monet, Claude: Kanal bei Saardam 208
Neumann, Max: Zwei Radierungen vom Kriegsschauplatz . . . . 326—328
Ostade, A. van: Ostade zu Besuch bei Catharina Questiers 472
Paeschke, Paul: Flugplatz 190
— London 191
— Die Friedrichstrasse im Flaggenschmuck . . . 192
Petersen, Carl: Museum in Faeborg 501
Picasso, Pablo: Familienbild 70
Pissarro, Camille: Landstrasse bei Sydenham . . 207
Pocci, Graf Franz: Fünfzehn Illustrationen und Zeichnungen . . . . 505—515, 528
Poelzig, Hans: Werdermühle in Breslau 249
Reims, Kathedrale, Sechs Abbildungen . . . 83—90
Rembrandt: Bacchus und Ariadne 469
— Daniel in der Löwengrube 486
— Der Hauptmann von Kapernaum 489
— Badender Mann 490
— Lesender junger Mann 493
— Landschaftsstudie 494
— Zeichnung 495
— Bildnis der Hendrikje Stoffels 522
Renoir, Auguste: Das Ehepaar Sisley 67
— Bildnis Mdme. Maitre 209
Rethel, Alfred: Auch ein Totentanz. VI . . . 225
Rhein, Fritz: Zeichnungen vom westlichen Kriegsschauplatz . . . . 181—188, 217—224, 273—277
Rösler, Waldemar: Zeichnungen vom westlichen Kriegsschauplatz . . 123—125, 175—180, 212—214 320—325
— Schlachtfeld bei Messines 334
Rowlandsen, Th.: Der Werber 478
Rubens, Peter Paul: Die Niederlage Sanheribs . 152
— Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry 153
— Die Schrecken des Krieges 154
— Die Geschichte vom Tode des Konsuls Decius Mus 255

Seite

Samuel, Artur: Tote Soldaten im Schützengraben 271
Schongauer, Martin: Der Müller mit den Eseln . 336
— Die Verkündigung 337
Schülerzeichnungen, vier . . . . 231—233
Seghers, Herkules: Landschaft 473
Slevogt, Max: Französischer Reiter zu Pferde . 20
— Vignette 285
— Kunst und Künstler im Kriege 335
— Bildnis des Generals von W. 384
— Bab Zuwele, Kairo 394
— Sudanesischer Junge 395
— Vor einem Kaffeehause in Kairo 396
— Getreidemarkt in Assuan 397
— Sudanesischer Bettler 398
— Morgen am Nil in Luxor 399
— Sudanesische Frauen 400
— Sandsturm in der Lybischen Wüste 401
— Boot am Granitfelsen 402
— Seeräuber 403
— Lybische Wüste 404
— Nil bei Assuan 405
— Nach Sonnenuntergang (Luxor) 406
— Nubische Jungen im Kahn 407
— Bildnisstudie 529
— Zauberflöte 536
— Dreizehn Lithographien zum Cellini . . 557—561
— Zweiundzwanzig graphische Arbeiten . . 562—572
Steen, Jan: Die Rhetoriker 436
— Der Satyr und der Bauer 470
Strigel, Bernhard: Madonna 516
Teniers, David: Der Alchimist 468
Thoma, Hans: Schwarzwaldlandschaft 199
Tintoretto: Die Eroberung von Parma 120
— Kampf auf dem Gardasee 121
Tizian: Ceremonienbild 39
— Schlacht bei Cadore 119
Toede, Jasper: Landhaus 500
Trübner, Wilhelm: Kentaurenpaar 16
— Nonne 297
— Mädchen auf dem Kanapee 203
Uccello, Paolo: Schlacht von S. Egidio 116
Wagner, Wilhelm: Paris in den Tagen der Kriegserklärung 283
— Gefangene auf dem Wege zur Arbeit 332
Waldschmidt, A.: Pflügender Mann 62
Warschau, Vier Architekturen . . . . . . 267—270
Wenck, Ernst: Sinkender Jüngling 381
Weyden, Rogier van der: Die sieben Sakramente 40
— Sog. Bildnis Karls des Kühnen 41
Ypern, Die Hallen und St. Martin 174

SACH- UND NAMENREGISTER

Ägypten, Slevogts Bilder aus 393
Ägyptische Plastik 96

Seite

Akademie der Künste in Berlin 237, 381
Akademischen Berufung, Die Geschichte einer . . 574
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler . . 482
Alte Kunst, Werke aus Berliner Privatbesitz . . 516
Alte Meister, Ausstellung in Holland 468
Altes Museum in Berlin 5, 77
Altheim, Wilhelm 227
Amsterdam, Kunstausstellung in 434
Antike Skulpturen 5, 77, 442
Architektur, Dänische 496
Architektur, Französische 241
Architektur in den okkupierten Städten Nordfrankreichs 282
Ausstellung deutscher Kunst in Darmstadt 387, 479, 530
Barbarei 137
Barbarisch, Zur Geschichte des Begriffes 437
Barock und Rokoko, Deutsches . . . 387, 479, 530
Baumeister, Berliner, vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts 144
Bauverwaltung, Städtische, in Berlin 382
Bayerische Staatsgalerien 95
Beckmann, Max 478
Bericht über den Zustand der Kunstdenkmäler in Löwen 93
Berlin 53, 95, 237
Berlin, Kunstausstellungen in 94, 192, 236, 381, 477, 516, 532
Berlin, Altes Museum 5, 77
Berliner Akademie der Künste 237, 381
Berliner Baumeister (s. Baumeister)
Berliner Nationalgalerie 94
Berliner Städtische Hochbauverwaltung 382
Beschädigung historischer Baudenkmäler in Frankreich 282
Biermann, Georg 387, 479, 530
Bildende Künstler, Allgemeines Lexikon 482
Bode, Wilhelm 94
Boito, Camillo 95
Böcklin, Arnold 94
Bombe, Walter 98
Brandenburg, Hans 287
Brinckmann, Justus 285, 376
Brockhusen, Th. von 236
Brügge 170
Brüssel 234
Bund österreichischer Künstler 530
Burg, Hermann 483, 533
Buri, Max 478
Busse, Kurt H. 478
Büttner, Erich 477
Cellini, Benvenuto 556
Cézanne, Paul 205
Charleroi 159
Clemen, Paul 282
Corinth, Lovis 138, 408, 526

Seite

Cornelius, Peter von 192
Courbet, Gustave 205
Dalcroze, Jacques 92
Dänische Architektur 496
Darmstädter Ausstellung deutscher Kunst 387, 479, 530
Daumier 134, 335
Defregger, Franz von 369
Delacroix, Eugène 286
Denkmälerschutz in Feindesland 94
Dettmann, Ludwig 381
Deutsche Kunstausstellung in Darmstadt 387, 479, 530
Deutsche Meister aus Privatbesitz 532
Deutsches Barock und Rokoko 387, 479, 530
Döll, Oskar 139
Dörnhöffer, Friedrich 95
Drescher, Paul 236
Dürer, Albrecht 288
Dürer und der Krieg 311
Einstein, Karl 575
Elias, Julius 526
Engelmann, Richard 281
Erlwein, Hans 139
Falcke, O. v. 93
Fechheimer, Hedwig 96
Feldpostbriefe 123, 126, 175, 181, 212, 217, 259, 265, 271, 273, 320, 461
Feuerbach, Anselm 199
Fichte-Gymnasium 231
Florenz, Kunsthistorisches Institut 98
Frankfurt a. M., Kriegsausstellung 478
Frankfurt a. M., Alte Mainbrücke 479
Frankreich, Architektur in den okkupierten Städten 282
Frankreichs klassische Zeichner im neunzehnten Jahrhundert 287
Französische Architektur 241, 282
Frenzel, Oskar 480
Friedrichs des Grossen, Kuglers Geschichte . . . 450
Frimmel, Theodor von 97
Gabler, Ernst 139, 236
Galerie Heinemann 479
Gefallene Künstler und Kunstarbeiter . . . 139, 236
Genter Altar 139
Goethe 533
Gold, Alfred 97
Grabmale, Antike 5, 77, 442
Graphik, Ausstellung von Malerei und 477
Graphik, Lombardische, der Renaissance 142
Griechische Gewandfiguren 537
Griechische Kriegergräber 442
Griechische Landschaften 483
Griechische Originale im Alten Museum zu Berlin 5, 77
Hagelstange, Alfred 189
Hagenbund 530
Handwerksbuch der deutschen Jugend 237
Hannover 562

Seite

Harrach, Ferdinand von 334
Hasler, Bernhard 477
Heineken, Hermann 140
Heinemann, Hermann 479, 531
Heinemann, Theobald 479, 531
Heinrich, Karl 236
Hensler, Erwin 482
Herrmann, Curt 236
Hesshaimer, Ludwig 529
Heuer, O. 534
Heymel, Alfred Walter 159
Hodler, Ferdinand 92
Höffler, Josef 386
Holland, Ausstellung Alter Meister in 468
Holländische Kunstenaarskring 434
Holländische Stadt, Die 341, 421
Hübner, Ulrich 477
Italienische Forschungen 98
Kampf, Artur 236
Karikaturen Daumiers 134
Katechismus des Deutschen 29
Keller, Albert von 196
Keller, Gottfried 92
Klassizismus in Österreich 483
Kohl, Heinrich 140
Köln, Wallraf-Richartz-Museum 15, 61
Köpping, Karl 382
Krieg, Der 1, 141
Kriege, Das Pferd im 251
Krieg und Schlacht in der Kunst 115, 149
Kriegergräber, Griechische 442
Kriegsausstellung in Frankfurt a. M. 478
Kriegsentschädigung in Kunstwerken 35, 94
Kriegserlebnisse eines Berliner Malers 326
Kriegsspiele 312
Kriegswoche, Die erste, in Berlin 53
Kristeller, Paul 142
Kuehl, Gotthard 237, 330
Kugler, Franz 450
„Kunst und Künstler im Kriege“ 140
Kunstausstellungen, Allgemeines 43
Kunstdenkmäler in Löwen, Bericht über die . . . 93
Kunstgeographie der Niederlande 72
Kunstgespräche 103, 147
Kunsthistorisches Institut in Florenz 98
Künstler und Kunstarbeiter, vor dem Feind gefallene 139, 236
Künstlergenossenschaft in Wien 530
Kunstwerke in Feindesland, Erhaltung der . . . 94
Kunstwerken, Kriegsentschädigung in 35, 94
Kunstwissenschaftliche Studien 482
Kurmainzer Kunst 482
Leibl, Wilhelm 196
Lexikon der bildenden Künstler, Allgemeines . . 482
Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen . . . 97

Seite

Lichtwark, Alfred 51
Liedke, Alfred 236
Liebermann, Max 140, 200, 382, 408, 526
Lombardische Graphik der Renaissance 142
Lossnitzer, Max 139
Löwen, Der Kunstbesitz von 25
Löwen, Bericht der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung über die Kunstdenkmäler in 93
Maiausstellung von Malerei und Graphik . . . 477
Mainbrücke, Alte, in Frankfurt 479
Macke, August 139
Malerei und Graphik, Ausstellung 477
Manet, Edouard 200
Marées, Hans von 199
Mauve, Anton 356
Meid, Hans 94
Meier-Graefe, Julius 286
Menzel, Adolf 196
Mesdag, H. W. 573
Meyerheim, Paul 94
Moderne, Die, im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 15, 61
Moll, Oskar 237
Monet, Claude 202
Müller, Mahler 534
München 95, 192
Münchener Sezession, Neue 477
Nationalgalerie in Berlin 94
Negerplastik 575
Neue Münchener Sezession 477
Niederlande, Kunstgeographie der 72
Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Bericht über die Kunstdenkmäler in Löwen 93
Nordfrankreich, Architektur in den okkupierten Städten 282
Ostendorf, Friedrich 386
Österreich, Klassizismus in 483
Österreich, Wirtschaftsverband bildender Künstler in 530
Österreichischer Künstler, Bund 530
Paeschke, Paul 192
Pallat, Ludwig 237
Peruginer Malerei, Geschichte der 98
Pfannschmidt, Friedrich 139
Pferd im Kriege, Das 251
Pissaro, Camille 202
Plastik, Griechische 5, 77, 442
Pocci, Graf Franz 505
Ponten, Josef 483
Protest Ferdinand Hodlers 92
Reims, Kathedrale 84
Rembrandt 487
Renaissance, Lombardische Graphik der 142
Renoir, Auguste 205
Rhein, Fritz 477

Seite

Richepin, Jean . . . 137
Rilke, Rainer Maria . . . 288
Rodin, Auguste . . . 288
Russenkarikaturen Daumiers . . . 134
Russland . . . 307
Sammlungen:
— Dr. A. Bredius . . . 468
— J. O. Kronig . . . 468
Schaeffer, Emil . . . 94, 533
Scheffler, Karl . . . 526
Scheurenberg, Josef . . . 382
Schick, Gottlieb . . . 532
Schlachtenbilder . . . 115, 149
Schmidt, Werner . . . 237
Schmitz, Hermann . . . 144
Schnaars, Alfred . . . 526
Schneider, Friedrich . . . 482
Scholderer, Otto . . . 196
Schongauer, Martin . . . 336
Schuch, Karl . . . 196
Schülerzeichnungen . . . 231
Sezession, Neue Münchener . . . 477
— Wiener . . . 530
Simon, Karl . . . 532
Skulpturen, Antike . . . 5, 77
Slevogt, Max . . . 382, 393, 532, 556
Springer, Jaro . . . 288
Staatsgalerien, Bayerische . . . 95
Städtische Hochbauverwaltung in Berlin . . . 382
Staub, Lorenz . . . 237
Stauffer-Bern, Karl . . . 287
Strassenbahntunnel unter den Linden . . . 95
Tanz, Der moderne . . . 287

Seite

Thieme, Ulrich . . . 482
Thoma, Hans . . . 196, 526
Totentanz . . . 225
Trübner, Wilhelm . . . 196
Tschudis Nachfolger . . . 95
Tyrtaios . . . 179, 237
Uhde-Bernays, Hermann . . . 288
Vogel, Hugo . . . 382
Volksbuches, Die Geschichte eines . . . 450
Voll, Karl . . . 287
Wagner, Wilhelm . . . 285
Waldmann, Emil . . . 479, 530
Wallraf-Richartz-Museum in Köln . . . 15, 61
Warschau . . . 267
Weimar . . . 281
Weisgerber, Albert . . . 457
Werke alter Kunst aus Berliner Privatbesitz . . . 516
Werner, Anton von . . . 237, 278
Wien, Kunstausstellungen in . . . 529
Wiener Künstlergenossenschaft . . . 530
Wiener Gemäldesammlungen, Lexikon der . . . 97
Wilck, Johann C. . . . 97
Wildenbruch-Denkmal in Weimar . . . 280
Winckelmann . . . 288
Wirtschaftsverband bildender Künstler in Österreich . . . 530
Worringer, Wilhelm . . . 137
Ypern . . . 170
Zauner, Franz Anton . . . 483, 533
Zeichenunterricht an höheren Schulen . . . 231
Züricher, U. W. . . . 287

HELDENLIED DER SPARTANER

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Alten:
Waren wir!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Männer:
Sind wir!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Jünglinge:
Werden wir!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Alten:
Waren wir!

Chöre der Männer und Jünglinge:
Waret ihr!

Chor der Alten:
Das leugne, wer darf!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Männer:
Sind wir!

Chor der Alten und Jünglinge:
Seid ihr!

Chor der Männer:
Versuch uns, wer darf!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Jünglinge:
Werden wir!

Chöre der Alten und Männer:
Werdet ihr!

Chor der Jünglinge:
Noch tapfrer als ihr!

LESSING

HELDENLIED DER SPARTANER

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Alten:
Waren wir!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Männer:
Sind wir!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Jünglinge:
Werden wir!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Alten:
Waren wir!

Chöre der Männer und Jünglinge:
Waret ihr!

Chor der Alten:
Das leugne, wer darf!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Männer:
Sind wir!

Chor der Alten und Jünglinge:
Seid ihr!

Chor der Männer:
Versuch uns, wer darf!

Alle:
Streitbare Männer —

Chor der Jünglinge:
Werden wir!

Chöre der Alten und Männer:
Werdet ihr!

Chor der Jünglinge:
Noch tapfrer als ihr!

LESSING

OTTO HETTNER, ORIGINALLITHOGRAPHIE

Kunst und Künstler

DER KRIEG

VON

KARL SCHEFFLER

Mars Ultor regiert die Stunde und die Musen fliehen, erschreckt von dem rauhen Lärm, der in ihre tiefsinnigen Weisen von allen Seiten hineindröhnt. Keiner achtet ihrer mehr, keiner mag ihre Melodien jetzt hören. Denn was sie sagen und singen, weist alles in die Ewigkeit, ins Zeitlose und der Sinn ist in dieser Zeit auf nichts eingestellt als auf die engste Gegenwart. Die Nation ist aus aller Beschaulichkeit aufgeschreckt, sie mag nicht mehr rückwärts und kann noch nicht vorwärts schauen; sie lebt wie der Fechter, der dem Gegner Aug in Aug gegenübersteht: mit Angriff und Abwehr lebt sie nur dem Augenblick. Was soll ihr jetzt die Kunst!

Und doch wollen wir an dieser Stelle den Faden, an dem wir zwölf Jahre gesponnen, nicht abreissen lassen. Wir wollen, wenn auch selbst mit Gewalt ergriffen von dem mächtig nur nach einer Seite jetzt fließenden Strom der Empfindungen, sachte fortspinnen und wollen nicht ganz beiseite schieben lassen, was unser Leben in dem langen Frieden schön und reich gemacht hat. Gerade jetzt soll der Mann, der nicht zur Verteidigung des Vaterlandes

gebraucht wird, den Platz, wohin ihn Bestimmung, Neigung und Pflicht gestellt haben, nicht verlassen, damit es nicht den Anschein habe als breche alles katastrophal zusammen, was mit mühsamem Idealismus in Jahrzehnten aufgebaut worden ist, damit das Gefühl bleibe, dass der Krieg nur ein Mittel ist, den Frieden neu zu befestigen und ihn geistig und sittlich in einer neuen Weise zu vertiefen.

Diese vertiefende Kraft des Krieges — und vor allem dieses stolzen Krieges, der sich für die Deutschen nach dem Sprichwort: „viel Feind, viel Ehr'" so unendlich ehrenvoll anlässt — ist es, dass er sogar im Namen der Kunst und der Künstler wie eine Wohlthat begrüsst werden kann, trotz der Sorgen, Nöte und der materiellen Verluste, die er im Gefolge haben wird. Es ist von ihm eine mächtige Regeneration des Idealismus zu erhoffen; ja, es hat diese Regeneration schon in einer herrlichen Weise begonnen. Er bringt uns neue Natur. In gewaltigen Stössen weht nun wieder durch unsere künstlich umbaute Welt die Stimmung des Urzuständlichen. Alles ist plötzlich in Frage gestellt, hier das Leben, dort die Existenz. Und damit fällt auf alle Lebensformen ein neues klares Licht. Von dem verhärtetsten Materialisten wird das Wort Vaterland in seiner ursprünglichen Bedeutung wieder gefühlt und gedacht. Die Massstäbe der Friedenstage passen nicht mehr. Die Phrasen verlieren ihr Parfüm, viele Güter der Zivilisation erscheinen nichtig und das Echte scheidet sich von selbst vom Unechten. Urgewalten der Seele treten herrschend hervor; Selbstsucht und Menschenliebe verschmelzen in dem leidenschaftlichen Willen der Selbsterhaltung, und es streitet dieser Wille in den Individuen nicht mehr gegeneinander, sondern er fällt zusammen mit dem monumentalen Selbsterhaltungswillen der Nation. Jedermann lebt im Allgemeinen, in der Gattung, und das Schicksal des Landes, der Rasse wird zum Schicksal der Individuen. Das ist das Befreiende, das Erzieherische dieses furchtbar hereindrohenden Krieges.

Er musste kommen. Jetzt oder doch bald. Denn er hat sich seit Jahrzehnten wie von selbst, durch die Macht der Verhältnisse vorbereitet. Neben allem Politischen, das zu erörtern hier nicht der Platz ist, und neben der Thatsache, dass wir von missgünstigen Nachbarn in den Mittelpunkt dieses Krieges eines ganzen Weltteils mit sich selbst gedrängt worden sind, ist es offenbar, das dieser Ausbruch elementarischen Charakter hat, dass ihm historische Notwendigkeit innewohnt. Dieser Krieg gleicht einer heftigen Selbstentzündung, wie sie bei unnatürlicher Wärmeentwicklung in zu dicht und fest geschichteten Stoffmengen vorkommt. Europa ist eine zu dicht und fest geschichtete Völkermasse. Es ist dieser Krieg wie eine Entwicklungskrankheit des ganz Europa regierenden Weltwirtschaftssystems, in dessen Gefolge überall eine bedenkliche Zivilisationssteigerung einhergeht. Die Lebensatmosphäre war drückend, ja ungesund geworden, was wie Harmonie und Gleichgewicht erschien, war eine künstlich ausbalanzierte Spannung und darum wirkt der Krieg nun wie eine Entladung. Es ist ein Instinkt der nationalen Gesundheit, der seit manchem Jahr schon ein dunkles Verlangen nach einer läuternden Katastrophe, nach Leiden, Kampf und Sieg erweckt hat. Unsere Kultur hat in den langen Friedensjahrzehnten an dem schnell wachsenden Reichtum gelitten und an einem ungeistigen Materialismus. Es war immer ein wenig Gründerstimmung. Das ist in ganz Europa so; der Deutsche aber ist doppelt verwirrt worden, weil er im Grunde einfach ist.

In diesen Tagen sehen wir nun freilich mit freudigem Stolz, dass das alles nur oberflächlich war, dass beim grossen Anlass alle Übersättigung, Empfindungskälte und aller frivole Materialismus abfallen. Doch war auch nichts Geringeres nötig, um den lebendigen Idealismus, um die Eigenschaften des Lutherdeutschen, des Schillerdeutschen, des Bismarckdeutschen wieder so siegreich hervortreten zu lassen. Es bestand die Gefahr einer Verhärtung im Materialismus, eines Verlustes der Idealität. Das aber wäre ein Todesurteil gewesen. Denn was ist Idealismus anderes als Lebenshoffnung, als Wille zur Zukunft, als sehnsüchtiger Bautrieb. Jetzt flüstert uns der Genius der Rasse vernehmbar ins Ohr, dass nur durch Katastrophen eine Wiedergeburt möglich ist. Denn ein Volk kann nicht freiwillig plötzlich auf einmal betretenem Pfade umkehren und ein „neues Leben" beginnen. Zur Lehrmeisterin der Nationen wird nur das aus der Notwendigkeit geborene Ereignis, das reinigende Gewitter.

Einer der besten Deutschen der neueren Zeit, der Schwabe Friedrich Theodor Vischer, hat in seinem Werk „Auch Einer" eine Prophezeiung gegeben, an die zu erinnern es jetzt an der Zeit ist. Er läßt seinen genial schrulligen Helden vor den Ereignissen von 1870 etwa dieses sagen: „Sehen Sie, die Deutschen können das Glück und die Grösse nicht recht vertragen. Ihre Art Idealität ruht auf Sehnsucht. Wenn sie's einmal haben ...

und nun nichts mehr zu sehnen ist, so werden sie frivol werden, die Hände reiben und sagen: unsere Heere haben's ja besorgt .... Aber nehmen wir's auch nicht zu schwer ... eine Nation kann so was überdauern; es bedarf dann eines grossen Unglücks, und das wird kommen in einem neuen Krieg, dann werden wir uns aufraffen müssen, die letzte Faser daran setzen, und dann wird's wieder besser und recht werden."

Mit Fr. Th. Vischer fragen heute viele: ob auch dieses zweite in Erfüllung gehen wird?

Ich meinesteils glaube es. Bei aller schwer lastenden Sorge ist überall eine heldenhafte Zuversicht. Die Zeiten sind furchtbar ernst, das Leben wird schwerer als je vorher. Millionen trüber Einzelschicksale ruhen neben der eigenen Bürde lastend auf uns und das Herz krampft sich täglich zusammen angesichts des vielfältigen Unglücks. Aber alles dieses Ungemach wird verklärt von dem Vertrauen, dass wir durch die Prüfung einen Schritt höher hinaufgelangen auf dem Wege unserer Bestimmung.

Seit vielen Jahren hören wir von Vorkämpfern immer wieder rufen, neue Kultur thäte den Deutschen not, die reichen Zivilisationswerte der Zeit müssten in Kulturwerte verwandelt werden. Nun ich — selbst einer dieser Rufer — glaube angesichts dessen, was wir in diesen Wochen erlebt haben: in diesem Kriege mit allen seinen Leiden und seiner heilkräftigen Not reift uns die ersehnte neue Kultur. Ja, sie ist eigentlich schon da. Im Moralischen, im Sittlichen wenigstens ist sie plötzlich in aller Herrlichkeit da. Es will in dieser ernsten aber auch unvergesslich schönen Zeit scheinen, als könne eine Verwirrung in äusserliche Prunkentfaltung, wie sie nach den Siegen von 1870 eintrat, nicht wiederkehren, als wolle ein stolzes Selbstbewusstsein nun siegen, das überall die Sache meint, das Dauernde und Echte. Es ist in diesen Blättern schon des öfteren angedeutet worden, dass es wahrscheinlich die Aufgabe Deutschlands sein wird, die Kunst des Impressionismus fortzuentwickeln. Der Krieg kann diese Aufgabe gewaltig fördern. Die Situation ist im Künstlerischen ähnlich wie im Politischen. Im Politischen ist sie aber so, dass das alle europäischen Völker beherrschende Weltwirtschaftssystem im Kampfe liegt mit dem Nationalitätsprinzip. Der allgemeine Zwang zur Weltwirtschaft, zum internationalisierenden Industrialismus und die Zerstörung der Grenzen durch den Verkehr führt nicht zur Auflösung des Völkischen, sondern zu festeren nationalen Zusammenschlüssen. Die Dezentralisationstendenz der Weltwirtschaft wirkt rückwärts national zentralisierend. Bei diesen besonderen nationalen Entwicklungs- und Erhaltungskämpfen im Rahmen einer allgemeinen europäischen Entwicklung zur Weltwirtschaft hat sich der Konfliktstoff nun so gehäuft, dass ein Weltkrieg unvermeidlich ist. Eine neue Schichtung soll durchgeführt werden. Die Form, worin sich Weltwirtschaftstendenz und Nationalismus einigen werden, wird wahrscheinlich der Imperialismus sein. Es geht in diesem Krieg um Weltherrschaften, es geht in Deutschland um eine zweite, grössere Einigung, um die politische Herrschaft über Europa. Die Kunst aber bewegt sich parallel. Auch der moderne Kunstgedanke strebt einerseits zu einer europäisch-amerikanischen Weltherrschaft, der Impressionismus ist ein Kunstschicksal für alle Völker arischer Herkunft; und andererseits will die Kunst zugleich überall neue Nationalisierung. Auch im Künstlerischen hat das längst zu Kampf und Streit geführt. Dort, wo die mächtigste Nationalisierung nun durchgeführt wird und wo zugleich die grösste weltwirtschaftliche Macht ist, wird wahrscheinlich auch das Schicksal der modernen Kunst entschieden werden. Darum glaube ich, dass mit dem Sieg Deutschlands über seine Gegner, mit der endgültigen Befestigung einer gewaltigen nationalen und imperialistisch-weltwirtschaftlichen Macht und mit der Herrschaft eines neuen Kulturzustandes die Führung im Künstlerischen auch an Deutschland übergehen wird. Ich glaube, dass das im neunzehnten Jahrhundert in Frankreich gross Begonnene im zwanzigsten Jahrhundert im alldeutschen Reich fortgesetzt werden wird, dass wir endgültig aus dem Provinzialismus unserer Kunst herauskommen und eine Kunst haben werden, die überall in Europa und Amerika Kurswert haben und doch im höchsten Sinne deutsch sein kann. Das gilt für die Malerei und Skulptur, deren moderne Klassiker in Deutschland still und ungekannt heranreiften, während die Siege von 1870 erstritten wurden und es gilt für die Architektur und für das Kunstgewerbe, die in den letzten Jahrzehnten einen so mächtigen Aufschwung genommen haben, die aber eben jetzt in eine verderbliche Verflachung zu geraten drohten. Dieser Krieg wird denen, die in der Kölner Werkbundausstellung in den ersten Tagen des Juli heftig darüber debattiert haben, ob in den architektonischen Künsten der Typus gelten solle oder die schöpferische Individualität, eine unzweideutige Aufklärung

geben. Er wird darthun, dass erst die Form da sein muss, bevor die Norm gelten darf, dass die Form, in der die Kraft und das Recht zum Typischen lebt, aber langsam nur in einer ungeheuren nationalen und individuellen Selbstvertiefung gewonnen werden kann. Ich glaube, wir werden in allem Künstlerischen wieder einfacher werden; doch wird in dieser Einfachheit mehr Reichtum und Fülle sein als in all dem Aufwand, womit wir in den Friedenszeiten so oft geblendet worden sind.

Damit ist dann auch schon dem Vertrauen Ausdruck gegeben, dass alle Narrheit der letzten Zeit, alle aus der Langenweile des Geistes geborene Ideologie des Expressionismus, des Kubismus und Futurismus verschwinden wird wie der Staub von den Blättern, wenn der Sturm die Kronen schüttelt. Die Jugend wird aus diesem Kampf eine neue Lebendigkeit heimbringen, neue Sinnlichkeit, neue Gegenstände für ihre jetzt ratlose Idealität und neue Anschauungskraft. Das Vergrübelte wird sich verflüchtigen und nur das wahrhaft Entwicklungsfähige wird bleiben.

Dieser Krieg muss eine Schule des Talentes werden. Denn indem der Idealismus sich erneuert, muss sich wie von selbst die Kraft künstlerischer Darstellung erneuern. Es ist noch stets so gewesen, wenn sich nach blutigen Kriegen die Nation mit mächtiger Anstrengung regenerierte, dass sich an diesem leidenschaftlichen Wachstum das Geniale entzündete, dass auf dem blutgedüngten Boden die Ernten des Friedens nur um so reicher und vielfältiger wogten.

Lasst uns diesen Krieg darum segnen. Lasst ihn uns als eine Gnade entgegennehmen. Es sei uns ein Zeichen, dass der Weltgeist es gut mit uns meint. Mag er ausgehen wie er will: ein Volk wie das deutsche geht nicht zugrunde und auf jeden Fall wird es neue Innerlichkeit, vertiefte Kultur und neue Kraft zum Lebendigen gewinnen. Und wenn sich das alles einst in schöne Kunst dann verwandelt, wird man erkennen, dass der Krieg, trotzdem er tötet und vernichtet, selbst etwas wie ein Kunstwerk ist. Er ist ein Kunstwerk der Natur, die den Tod nur will, um „viel Leben zu haben“; er ist die Katastrophe in den von lange vorbereiteten Dramen der Geschichte, die im Lebenden Furcht und Schrecken erregen, aber auch eine heilsame Reinigung bewirken.

AD. MENZEL, HOLZSCHNITT AUS KUGLERS GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN

DIE SIEGESGÖTTIN, EINEN STIER OPFERND. WEIHRELIEF, SECHSTES JAHRH. V. CHR.

GRIECHISCHE ORIGINALE IM ALTEN MUSEUM
ZU BERLIN

VON

BRUNO SCHRÖDER

Man mag es loben oder tadeln — seine Gründe wird es haben, wenn Gelehrte und Kunstfreunde bei ihrer Beschäftigung mit Werken aus vergangenen Zeitläuften von dem gerade gegenwärtigen Schaffen und seinen vorherrschenden Prinzipien entscheidende Anregungen empfangen. Einseitige Bevorzugung oder Vernachlässigung einzelner Epochen oder Richtungen ist allerdings dabei unvermeidlich und macht es verständlich, wenn das klassische Altertum in den letzten Jahrzehnten einen so schweren Stand hatte. In der Zeit eines immer folgerichtiger sich entwickelnden Naturalismus musste eine Kunst zur Seite stehen, deren Hauptmerkmale dichterischer Inhalt und harmonische Schönheit sind, und wenn die Gegenwart sich in immer stärkerer Auflösung der Form gefiel, so konnte eine im allgemeinen so formenstrenge Kunst wie die griechische nicht auf viel Anklang rechnen. In der archäologischen Wissenschaft zwar wurde rastlos und im vollen Bewusstsein von dem un-

MÄDCHEN VON EINEM GRABMAL. SECHSTES JAHRH. V. CHR.

wandelbaren Wert der Antiken gearbeitet, aber es fehlte der Zusammenhang mit der lebendigen Gegenwart und die stärkende Wechselwirkung, unter der die Wissenschaft von der Kunst der Alten einstmals aufgewachsen war, zu einer Zeit, als die Antike das Ideal war und Nachahmung der Antike die Produktion beherrschte. Wer trotzdem den Wunsch hatte, in der alten Kunst Züge zu finden, die dem Wollen der Gegenwart entsprachen, musste sie einzeln aufspüren, denn der Naturalismus hat im Altertum zwar zu keiner Zeit gefehlt, aber nie eine führende Rolle spielen können. So kam es wohl, dass in den Museen die Antikensäle als Durchgangshallen zu den beliebteren Abteilungen dienten und niemand sich recht um die allzu schönen Götter kümmern mochte. Nun hat ein neues künstlerisches Wollen neues Licht verbreitet, und ein erwärmender Strahl hat auch die antike Kunst getroffen. Ein plötzliches Interesse ist bereits, zumal seit dem Funde der Amarnaskulpturen, der ägyptischen Kunst zuteil geworden. Die griechische Plastik der vorphidiasischen Zeit wird in ihrer Verwandtschaft mit den Problemen unserer Zeit gewürdigt.*

So schöpft der Archäologe die Hoffnung, auch die gesamte klassische Antike möchte die alte Geltung wieder gewinnen mit dem, was in ihr wirklich original und echt künstlerisch gefühlt ist, und der Kultur unserer Zeit nicht bloss Steine historischen Wissens, sondern auch die nährenden Brote des Verstehens und der Freude bieten kann. So ist es wohl an der Zeit, einmal auf den Plan zu treten und zu zeigen, was in unserer Hauptstadt stillschweigend von wertvoller alter Kunst zusammengetragen ist.

Die Antikensammlung des Berliner Museums kann sich mit älteren Galerien an Zahl und Grösse der Gegenstände nicht messen; doch braucht sie sich der Qualität ihrer Schätze nicht zu schämen. Das Antiquarium besitzt von allen Gattungen alten Kunstgewerbes erlesene Stücke und die Skulpturensammlung — ganz zu schweigen von den pergamenischen Ausgrabungen — eine Reihe wertvoller griechischer Originale, vor allem die prächtige Reihe von Reliefs, die den Stolz der Sammlung bilden.

Jedes Kunstmuseum ist heute ein kunstgeschichtliches Museum. Auch die Antikensammlungen sind jetzt zeitlich geordnet und der Beschauer kann den Entwicklungsgedanken, der der Aufstellung zugrunde liegt, an den Werken ablesen. Welch schnellen Aufstieg die griechische Kunst in kurzer Zeit geleistet hat, merkt man an den altertümlichen Werken, die, noch in den ersten Schwierigkeiten befangen, doch den kraftvollen Willen zu ihrer Bewältigung ahnen lassen. Das spartanische Heroenrelief (Abb. S. 7) kann nicht naiv genug aufgefasst werden. Man denke an den Schilderer, der für die Dorfkirche ein Epitaphium malen soll und es treuherzig mit aller nötigen Pracht ausstattet. Das Ahnenpaar, dem der Grabstein gilt, lebt schon in einem besseren Dasein; es thront auf einem prächtigen Sessel, der nach dem Modell mit grosser Kunstfertigkeit ausgehauen ist; der grosse Becher in der Hand des Mannes und der Granatapfel in der Hand des Weibes zeigen den seligen Zustand an. Wie eine Erinnerung an uralten Seelenglauben, der sich die Seele in Schlangengestalt dachte, wirkt die Schlange, die hinter dem Sessel aufsteigt; fromme Opfergaben werden von den Hinterbliebenen herzugetragen, nach alter Sitte, einem Rest aus der Zeit, da man sich die Seele im Grabe wohnend dachte und sie mit Spenden zu erfreuen suchte. Die Darstellung

* E. Waldmann, Kunst und Künstler 1910, S. 41 und 154.

GRABMAL, AHNEN UND HINTERBLIEBENE. SECHSTES JAHRH. V. CHR.

HERMES UND NYMPHEN. WEIHRELIEF. FÜNFTES JAHRH. V. CHR.

FRAUENRAUB, VON EINEM TEMPELFRIES. FÜNFTES JAHRH. V. CHR.

der Menschen ist noch ganz gebunden; der Künstler zeichnet seine Heroen aus der Vorstellung auf; deutlich vor allem will er sein; und so verfällt er schon auf Züge, die wie bewusstes Streben nach künstlerischem Effekt anmuten: das Antlitz der Frau hob sich gewiss einmal, als die Bemalung noch frisch war, hell von dem dunklen Schleier ab. Mit Geschick hat der Künstler den zufälligen Umriss des Steins ausgefüllt: Der Umriss des Schleiers, die vorgestreckten Hände mit den Attributen, die Schlange und Adoranten lassen keinen leeren Raum auf der Fläche und die notgedrungene Kleinheit der Adoranten lässt nun die Heroen doppelt erhaben erscheinen. Wir fühlen die Grenzen, die das Können der Zeit dem Künstler zog; aber bewundern müssen wir, wie er mit instinktiver Sicherheit innerhalb dieser Grenzen das Höchste leistete. Nicht weit entfernt hängt das Bild eines Mädchens, das eine Blume in der Hand hält (Abb. S. 6), das Bruchstück einer grossen Stele (in Neuyork), auf der als Hauptfigur ein jugendlicher Krieger zu sehen ist. Dies ist durchaus noch keine edle Griechenjungfrau, sondern recht ein Bauernmädchen, mit knolliger Nase und derbem Munde, und ganz kindlich, wie sie mit ihrer Blume steif verschämt in ihrem Festkleid dasteht. Die beiden Werke mögen der Mitte und der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts entstammen. Bald ist die Unbeholfenheit des Autodidakten überwunden und schon gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts ist der archaische Stil bei der Verfeinerung angelangt, in der die Altertümlichkeit der Bewegung und die Steifheit der Gewand-

ARTEMIS, WEIHRELIEF, FÜNFTES JAHRH. V. CHR.

TÄNZERIN, WEIHRELIEF. FÜNFTES JAHRH. V. CHR.

falten nur noch wie die gute Erziehung eines edlen Nachkommen wirkt, die ein kraftvoll frisches Wesen mit Anmut bändigt. Das kleine Reliefbruchstück (Abb. S. 5) stammt aus Pergamon, vielleicht aus der Kunstkammer eines der pergamenischen Herrscher, die sich als junger Adel mit alter Kunst und Nachbildungen alter Werke umgaben. Nike ist dargestellt, wie sie neben einem Stier kniet, ihn kräftig am Horn gepackt hält und seinen Kopf zurückbiegt, um das Messer ihm in den Hals zu stossen. Als Göttin vollzieht sie die Arbeit ohne sichtbare grosse Mühe; aber auch der strenge Stil würde eine gewaltsame Handlung noch nicht erlauben. Die zierlichen Falten kommen kaum in Unordnung, die Lippen sind ruhig, kaum zum leisen Lächeln verzogen.

Der gewaltige Bruch, den die Perserkriege im ganzen Leben der Griechen vollzogen, macht sich deutlich in der Kunst bemerkbar; die Kultur war ebenso wie die Kunst an einem Endpunkt angelangt; nach der Verfeinerung und Verweichlichung konnte nur die Rückkehr zur Natur und Einfachheit Hilfe

BRAUTRAUB. WEIHRELIEF. FÜNFTES JAHRH. V. CHR.

MANN UND FRAU, GRABMAL. FÜNFTES JAHRH. V. CHR.

bringen. Studium der Natur, von Meistern wie Pythagoras, Myron und in akademischem Sinne von Polyklet getrieben, und Einfachheit, vertreten in dem grossen Wandmalereistil der Mikon und Polygnot, beide vereinigt ergeben in der Mitte des fünften Jahrhunderts den klassischen Stil, der am schönsten in den attischen Werken für uns sichtbar wird. Dem strengen, nicht attischen Stil gehören noch die Stelen des Mädchens mit dem Kästchen (Abb. S. 14) und der Polyxena an. Das Mädchen steht ganz schlicht aufrecht, in den Händen eine Büchse, deren Deckel am Boden liegt; die Rechte nimmt aus der Büchse ein Schmuckstück, etwa ein Halsband, dessen Ausführung der Bildhauer der Malerei überlassen hat. Wie der Künstler die Figur in den schmalen Raum gestellt hat, ist ein Meisterstück. Auf den älteren Grabstelen dieser Gattung ist der dargestellte Mensch von dem Rahmen eng eingeschlossen, so dass er sich nicht rühren kann; hier haben die Arme freien Raum, um sich zu bewegen,

GRABSTEIN. EIN ATHENISCHER BÜRGER. FÜNFTES JAHRH. V. CHR.

wie der Kopf Luft genug über sich hat, um sich aufrichten zu können. Die so gewonnene Freiheit hat der Künstler durch eine feine rhythmische Einteilung wieder ausgeglichen. Der rechte Arm und das vorgestellte Knie bezeichnen eine Dreiteilung, die das Ganze harmonisch gliedert. Doch über der Komposition steht noch als Einheit die Schlichtheit des Stils, mit der strengen Grösse der breiten Falten, den geraden Linien von Haar und Haarband, die zu der zarten, naturwahren Behandlung des Nackten am Haupt, Armen und Füssen im Gegensatz stehen, ohne doch die Einheit des von Naturbeobachtung ausgegangenen Stils aufzuheben. Die Stele der Polyxena stammt dagegen aus einer anderen Sphäre. Architektonisch umrahmt nach Art eines Grabtempelchens zeigt sie die Gestalt der Polyxena in Vorderansicht, die die matronale Fülle der Gestalt schön zur Geltung bringt. Eine Priesterin ist es, auf der linken Hand das Bildchen der Göttin, der sie dient, in der Rechten den grossen Tempelschlüssel, der einst aus Bronze gefertigt und eingesetzt, nun verloren gegangen ist. Ein Diadem, aus Gold zu denken, mit altertümlich stilisierten Locken, umrahmt die Stirn, der rückwärtige Teil des Überschlags ist über den Hinterkopf geschlagen und dient, einstmals dunkel gefärbt, als wirksamer Hintergrund für Haupt und Arme. Bei diesem Werk entstammt die Strenge und Einfachheit der Auffassung der grossen Malerei und ihrer ganz idealen, das heisst aus der Vorstellung und Erinnerung geflossenen Stilisierung des Körpers und seiner Bekleidung. Diese Falten hier sind nicht vor der Natur studiert; aus freier Vorstellung hat der Künstler sie mit reinen Strichen auf die glatte Fläche des Steins gezeichnet und mit den Mitteln der Plastik nur soviel von Höhe und Tiefe gegeben, als der Zeichnung zur verstärkten Wirkung verhelfen sollte. Daher die wie feucht anklebende Gewandung und ihre geraden Steilfalten.

(Fortsetzung folgt.)

MÄDCHEN MIT EINEM SCHMUCKKÄSTCHEN. GRABMAL.
FÜNFTES JAHRH. V. CHR.

WILHELM LEIBL, ZWEI HÄNDE MIT BUCH, UM 1885
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

DIE MODERNE IM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM ZU KÖLN

VON

EMIL WALDMANN

Als die Kölner Gemäldegalerie unter ihrem neuen Direktor vor einigen Jahren daranging, ihre moderne Abteilung systematisch auszubauen und eine Sammlung guter zeitgenössischer Kunst zu schaffen, konnte sie kaum verlegen sein um die Wahl des Mittelpunktes für diesen neuen Teil: die Ehrenpflicht hiess Leibl. Zwar ist er nur in Köln geboren, geschaffen und eine „Schule" gegründet hat er dort ja nicht und die Kölner haben ihn zu seinen Lebzeiten nicht gut behandelt. Das Bildnis seines Vaters, des Domkapellmeisters, das der Maler dem Museum geschenkt hatte, hängten sie hoch unter die Decke, wo niemand es sehen konnte, und der alte Pallenberg liess sein wundervolles Bildnis jahrzehntelang im Speicher seiner Möbelfabrik herumstehen, bis es Andreas Achenbach eines Tages dort entdeckte und ans Tageslicht zog. So ist Leibls Zusammenhang mit Köln eigentlich nur biographisch gewesen, und es blieb der Nachwelt vorbehalten, einen Ehrensaal für den grössten Maler, den Köln hervorgebracht hat, einzurichten. Es war ein glückliches Zusammentreffen, dass damals, als die Stadt diese Ehrenpflicht erkannt hatte, in der Leiblsammlung des Geh. Rates Seeger in Berlin noch

WILHELM TRÜBNER, KENTAURENPAAR

so viele Werke von Leibls Hand vereinigt waren, dass man einen Überblick über sein Schaffen in ihr wohl gewinnen kann, und so hat die Stadt unter opferwilliger Beihilfe vieler Kunstfreunde diese Sammlung en bloc erworben.

Was bedeutet nun dieser Leiblsaal im Gesamtrahmen des Leiblschen Schaffens? Zunächst giebt er einen ausreichenden Überblick über die etwas belanglose Akademiezeit, aus der ein herrlicher Mädchenkopf (Sofie Graf) hervorragt, sowie zwei neu aufgetauchte Studienköpfe (nicht im Leiblkatalog verzeichnet) von sehr tüchtiger und feiner Handschrift hervorragen, dann führt er ein Meisterwerk der frischgereiften Porträtkunst vor, eben jenes Bildnis des Vaters, das der Zweiundzwanzigjährige hinstellte und in dem sich schon seine ganze Kraft und seine ganze Feinheit ankündigen und das durchaus nicht etwa, wie manche glauben, als Familienbildnis eine Ausnahmestellung in diesem Oeuvre einnimmt, sondern zu einer ganzen Gruppe ähnlich vollendeter Porträte aus denselben Jahren gehört. Glänzend ist die Pariser Zeit repräsentiert: die beiden grossen Meisterwerke jenes kurzen Aufenthaltes, die „Cocotte“ und die leider nicht ganz fertig gewordene „Alte Pariserin“ hängen einander gegenüber, der „Revolutionsheld“ genannte Mädchenkopf, ist eine Frucht des Louvrebesuchs, eine flüchtige aber leidenschaftliche Huldigung an Frans Halsens „Bohémienne“ (die Salle La Caze war eben im Louvre eröffnet worden). Und dann sieht man, wie an keiner Stelle in Deutschland sonst, die drei auf Paris folgenden Münchener Jahre in wahrhaft souveränen Beispielen vorgeführt: Die grosse „Tischgesellschaft“, an der er drei Jahre malte und die doch nur zum Teil fertig wurde, samt ihren verschiedenen Vorstufen, unter anderen einer noch in Paris entstandenen etwas daumierhaften ersten Idee; ferner, noch ganz pariserisch in der Technik, den „Daniel Hartzheim“, und endlich den „alten Pallenberg“, in dem Leibl sich das Pariserische ganz zu seinen Zwecken dienstbar gemacht hat: machtvollste Fülle der Form bei flüssigster lebendiger Behandlung im Malerischen. Ein paar Köpfe kleineren Kalibers, wie der stupende gemachte „Maler Kadeder“, variieren das Thema und zeigen den überquellenden Reichtum dieser Begabung und ihres Könnens. Was Leibl sich in diesen Jahren des Sichsammelns und Sichfindens erworben hatte, steigerte er dann zur höchsten malerischen Monumentalität in dem kurzen Grasslfinger Jahre, dessen beide Hauptdokumente, die „Dachauerinnen“ und „Bäuerin mit Kind“ die Berliner Nationalgalerie besitzt. Das dritte damals entstandene Werk, den „Schimmelreiter“, das nicht vollendet wurde, besitzt Köln; es schliesst die Reihe der Werke aus der ersten Blütezeit Leibls in vollem Akkord wirksam ab. Wenn Leibl zu Lebzeiten überhaupt berühmt war, so verdankt er das aber nicht dieser ersten Periode; der „Pallenberg“ stand herum, die „Tischgesellschaft“ ist ein Torso, die „Cocotte“ wollte niemand haben, bis sie schliesslich der amerikanische Maler Chase gegen eins seiner eigenen Bilder eintauschte, und der Rest galt als

WILHELM LEIBL, KONZERTSTUDIE, 1870
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

WILHELM LEIBL, BILDNIS DANIEL HARTZHEIM 1870
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

GUSTAV COURBET, HALALI

Studien. Bekannt gemacht haben den Künstler vielmehr die „Dorfpolitiker", das „Kirchenbild" und einiges aus der Zeit der „Wildschützen". So war diese Periode dann auf dem Kunstmarkt lange Zeit die allein begehrte, und da sie so gut wie ausverkauft ist, erklärt es sich, dass man in Köln nur einzelne Proben dieses Stiles findet: aus der Kirchenbildzeit stammt das „Mieder eines Bauernmädchens", zu dem ein Frauenkopf in der Wiener Galerie und die beiden Hände des Slg. Grönvold gehören, und aus dem Wildschützenbild wurden die „Hände mit Gewehr" herausgeschnitten; ein anderes Händepaar zeigt eine weitere Phase dieses Stiles. So gering diese Beispiele auch sind, sie lassen doch den Weg erkennen, den Leibl nahm über die „Holbeinsche" Schärfe, die ihm selbst bald zuviel wurde — denn sonst hätte er das Mädchenbild ja nicht zerschnitten — hinweg zu der machtvollen Breite des „Wildschützen", vor der Lovis Corinth sich an Frans Halsens Altersstil erinnert fühlte. Doch auch dieses Werk hat der Künstler zerstört, es galt für ihn abermals von vorn anzufangen, und in hartem Ringen schafft er sich dann im Laufe der neunziger Jahre seinen dritten, seinen koloristischen Stil, jenen herrlichen Meisterstil, den man in diesem Umfange auch nur hier in Köln kennen lernen kann. Wie schwer die Opfer waren, zeigen ein paar Genrebilder, wie das „Mädchen am Herd" und „Bauernjägers Einkehr", mit der Glasigkeit des Tones und der phantasielosen Subtilität des Details. Aber er ringt sich durch, die Buntheit bändigt er und als er das starkfarbige und zugleich doch so tonige Bild „In der Küche" malt (zweimal, das andere Exemplar in Stuttgart), da hat er die Höhe erreicht, jetzt ist er so frei und so original wie nie zuvor. Das Bild ist 1898 datiert, Leibl war damals schon nicht mehr ganz gesund und zwei Jahre darauf war er tot. Dieser Tod hat ihn und uns betrogen um eine Reihe herrlichster Meisterwerke. Was noch hätte werden können, das sieht man an den beiden Grossfigurenbildern, dem „Mädchen am Fenster" und dem „Mädchen mit Mütze" (wo übrigens der Hintergrund, den Leibl nicht vollendet hatte, von fremder Hand hinzugemalt ist). Diese Bilder sind von geradezu begeisternder Schönheit. Eine Kraft der Modellierung und dabei eine Zartheit des Ausdrucks, eine Feinheit des malerischen Tons und dabei eine unvergleichlich reine

MAX SLEVOGT, FRANZÖSISCHER REITER ZU PFERDE

Kultur, im Atelier gewachsen. Vergleicht man ein solches Bild mit irgendeinem gleichzeitigen von Leibl, etwa dem Bildnis des Amtsrichters Thomae (1867), so sieht man klar, was bei Leibl Niveau ist und was persönlich Geschaffenes: die bezwingende Stärke der Form bleibt sein eigen. Da das Museum von Leibls Art eine erschöpfende Vorstellung giebt, ist es gerechtfertigt, dass es sich aus dem grossen Schaffen des sogenannten „Leiblkreises" nur einige Werke der grossen Persönlichkeiten ausgesucht und sich hiermit nur auf Trübner und Schuch beschränkt hat. Wir kennen ja den Leiblkreis noch nicht ausreichend und es ist, da Leibl persönlich nie gelehrt hat, sondern das „Professorsein" lieber seinen Bildern überliess, sehr schwer, in das innere Verhältnis von Geben und Nehmen zwischen ihm und seinen Freunden hineinzusehen. Der einzige von ihnen, der sich auf die Dauer und für die spätere Zukunft als eine wirklich produktive grosse Persönlichkeit erwiesen hat, Trübner, ist gewiss anfang der siebziger Jahre eine Strecke Weges mit ihm gegangen und hat die gleichen Ideale zu erreichen gesucht.

Leuchtkraft der blühenden Farbe, wie man sie sonst bei keinem Meister vereinigt findet. Hier hat Leibl sein künstlerisches Ideal erfüllt, die Dinge, die er in seiner Jugend schon am meisten in der Kunst verehrte, Rubens und Holbein, hat er hier vereinigt, ohne die leiseste Anwandlung von Altmeisterei, ganz aus sich, ganz aus seiner schöpferischen Persönlichkeit heraus. — Leibl kommt aus der Tradition der guten Münchener Schule, die in ihren beiden Zentren, Piloty und Diez, auch neben ihm eine Fülle tüchtigster Talente aufzuweisen hatte. Köln besitzt keine Proben dieser Schule, aber ein „Frauenkopf" von Munkacsy, der wenigstens im lockeren Zusammenhang mit ihr steht, veranschaulicht deutlich das Niveau, das die Talente damals erreichten: eine feine Blüte malerischer

Die grosse Studie zum „Selbstbildnis als Einjähriger" ist in der Flüssigkeit ihrer Behandlung und der schönen Weichheit des Tones eine Parallelerscheinung zu Leibls Arbeiten der nachpariserischen Zeit, deren Hauptwerk die „Tischgesellschaft" werden sollte. Aber noch während Leibls Münchener Periode hat Trübner sich ganz selbständig gemacht und sich seinen eigenen Stil mit der strengeren Härte der Form geschaffen.* In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre ist dieser Stil so vollkommen ausgebildet, dass er ihn als Werkzeug für seine Gedanken- und Kompositions-

* Nur in einer Anmerkung möchte ich hier darauf hinweisen, dass von diesem Prozess meines Erachtens auch Rückstrahlungen auf Leibls Schaffen spürbar sind. Jene bei ihm etwas starre Härte, die in dem Selingerporträt und einem Malerbildnis in Berliner Besitz (1874) auffällt, sind Zeugen dieser vorübergehenden Einwirkung.

WILHELM LEIBL, IN DER KÜCHE. ZWEITE FASSUNG 1898

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

WILHELM LEIBL, MÄDCHEN MIT SAMMETMÜTZE 1899
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

MAX LIEBERMANN, DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS

malerei benutzen konnte. Vielleicht das beste Bild aus dieser Gruppe ist die „Kentaurenjagd“ vom Jahre 1880. Solche Trübners sind nicht beliebt und es giebt ja thatsächlich aus dieser Zeit einige Unbegreiflichkeiten: aber es kommt uns ja nie auf die Richtung, sondern immer nur auf die Qualität des einzelnen Werkes an, und wenn Trübner heute auch als konsequenter Naturalist klassiert ist, der nur malen könne, was er sieht, so darf man darüber doch nicht vergessen, dass solche Formulierungen niemals den ganzen Mann umschreiben. Der ganze Courbet deckt sich auch nicht mit der Formel des reinen Realismus, die sein Spätwerk charakterisiert. Ehe er so wurde, war er ein leidenschaftlicher Romantiker von starkem inneren Gefühl („L'homme blessé“ und „Les amants dans la campagne“), erst das Leben hat ihn zum Realisten gemacht. So hat auch Trübner zeitweilig andre als die gewohnten und akzeptierten Seiten seines reichen Wesens gezeigt. Auch er wollte Geschichten erzählen und seine Träume malen. Das Mythologische dieser „Kentaurenjagd“ ist nicht schlechter als bei Böcklin und Thoma, sondern besser, weil es restlos Form geworden ist, und das Pathos äussert sich ganz stark und rein; unendlich empfindungsvoll ist die Geste des Weibes und die dramatische Charakterisierung des Vorgangs, wie das braune Tier da durchs Gezweig bricht, und die Malerei ist sehr schön in diesem gefühlvollen Wechsel von Hart und Weich, in der Stärke und Klarheit von Ton und Farbe.

Von diesem durch Leibl, Trübner und Schuch bezeichneten Höhepunkt der deutschen vorimpressionistischen Malerei gewinnt man nur den Zugang zu dem grossen „Halali“ von Gustav Courbet. Es spricht sehr vieles gegen dieses Bild, es ist in der Mitte zusammengesetzt und man sieht die Spuren und es hat auch sonst gelitten, die Reinheit der Farbe, besonders im Inkarnat, ist beeinträchtigt. Aber es bleibt dennoch ein sehr bedeutendes und für Deutschland historisch sehr wichtiges Bild. Wenn irgendwo, so ist hier der Zusammenhang zwischen Courbet und dem Leiblkreis aufzuzeigen und da das Bild im Jahre 1869 in München auf der internationalen Ausstellung gezeigt wurde, ist der

Zusammenhang auch erwiesen. Was die Deutschen damals daran beschäftigte, war allerdings nicht das, was Courbet selber daran interessierte, seine entschiedene Hinwendung zum Lokalkolorit, die das Bild in einen schlagenden Gegensatz zu seinen andern grossen Werken, dem „Begräbnis“, und den gleichfalls 1869 ausgestellten „Steinklopfern“ bringt und auch über die „Demoiselles de Village“ noch einen starken Schritt der Weiterentwicklung bedeutet. Sondern die Deutschen sahen und bewunderten darin das ihnen zunächst Adäquate, die Fülle und die Schönheit des malerischen Tones im einzelnen. Giebt man sich der Klangwirkung mancher Details, wie etwa des „Wildstillebens“, hin, so empfindet man, dass dies auf dem gleichen Wege lag wie Diezens beste Absichten und geht man dann zu Leibls „Cocotte“ und fährt nach Mannheim zu Trübners beiden grossen „Wildstilleben“, so fühlt man sofort die idealen Zusammenhänge. Erst nach Kenntnis und nach genauem (bezeugtem) Studium dieses „Halali“ findet Leibl den vollen tiefen Ton, der dann Trübner mit der Kraft des gleichsam Selbstverständlichen bezaubert hat. — Mit diesem Bilde wäre Courbet beinahe ein Impressionist geworden. Aber er zog die letzte Konsequenz nicht, sondern setzte Figuren im starken Lokalton in eine im wesentlichen tonig behandelte Landschaft hinein. Die Bewegung und den Wechsel des Freilichtes wagte er noch nicht zu geben. Aber auch so noch musste dieses Bild auch als Ganzes mit seiner ungewohnten Koloristik sehr starke Wirkung machen und wenn es auch nicht die Grössten unter den Deutschen waren, die diesem Neuen sofort Rechnung trugen, die Vorposten der neuen Bewegung haben sicher hier profitiert. Der Ungar Szniyei-Merse, der bestimmt 1869 in München war, hat wohl von hier entscheidende Anregungen empfangen. Sein Budapester Bild „Frühstück im Grünen“ (1873) ist ähnlich konzipiert, nur dass bei ihm das Disharmonische, die Stevensfiguren in einer harten Thomalandschaft, noch viel störender wirkt.

(Fortsetzung folgt.)

WILHELM LEIBL, SELBSTBILDNIS 1871
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

LÖWEN, ST. PETER

DER KUNSTBESITZ VON LÖWEN

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Der Kunstbesitz der Stadt Löwen, deren Schicksal in diesen Wochen die Welt beschäftigt hat, war durch harte Schläge in früheren Zeiten arg gemindert worden. Die Grafen von Löwen wurden Herzöge von Brabant. Brabant kam wie Flandern in die Hand der Burgunderfürsten, dann an Spanien und teilte die weiteren Schicksale der südniederländischen Provinzen. Der Katholizismus schuf noch in der Löwener Hochschule eine feste Burg. Die wirtschaftliche Blüte des vierzehnten Jahrhunderts hat die Stadt, bedrängt von Brüssel und später von Antwerpen, nie wieder erreicht. Was von Kunstschöpfungen erhalten ist, von Baukunst und Malerei, ist im fünfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entstanden. Der Barockstil tritt im Stadtbilde nicht herrschend hervor. Die Altarbilder im siebzehnten Jahrhundert wurden fast alle aus Antwerpen importiert. Dabei waren zwei Schöpfungen von Rubens, die beide im achtzehnten Jahrhundert verschwunden sind.

Die Stadt hat bis in die neuere Zeit wenig Fähigkeit bewährt, ihren Kunstbesitz zu erhalten.

LÖWEN, KANZEL IN ST. PETER

Der erste grosse Verlust war schon in der spanischen Zeit zu beklagen, da die Königin Maria von der Gilde der Bogenschützen den Altar Rogers van der Weyden kaufte, der in der Marienkirche vor den Mauern stand. Das ist die „Kreuzabnahme“, die Philipp II. in den Escurial nahm, jenes Werk, das an religiösem Ernst, an Gewalt des Ausdrucks alle niederländischen Kirchenbilder übertrifft. Viele Kopien und Nachahmungen zeugen von der Wirkung, die Rogers Schöpfung übte. Zu Löwen blieb in dem Edelheer-Altar der Peterskirche eine Nachahmung zurück.

Verhängnisvoll, wie für den belgischen Besitz allgemein, so für den Bestand in Löwen ward die antikirchliche Periode Josephs II. und die Zeit der grossen Revolution. Damals wurden die meisten Klöster in Löwen aufgehoben und vernichtet.

Die Verluste im neunzehnten Jahrhundert waren nicht minder schwer. Schon 1827 wurden die Gerechtigkeitsbilder des Dirk Bouts aus dem Stadthause verkauft. Sie kamen in die Sammlung des Königs von Holland und später in die Brüsseler Galerie. Die Zentralisationsgier des belgischen Staates beraubte die Stadt einiger Monumente von höchstem Wert. Man kaufte der Peterskirche eines der beiden grossen Hauptwerke des Quentin Massys ab (das andere wird im Museum zu Antwerpen bewahrt), den Annenaltar, der jetzt in der Brüsseler Galerie steht. Eine Tapisserie kam ebendaher in das Musée des arts décoratifs zu Brüssel, wo jetzt auch das urkundlich beglaubigte Schnitzwerk Jan Bormans bewundert wird, das 1493 für dieselbe Löwener Kirche geschaffen ist, in der Rogers Escurialtafel einstens stand.

Was ist nach all den Verlusten geblieben? — Das Museum von Löwen, schlecht im Stadthaus untergebracht, enthält nicht viel von Bedeutung. Der Kunstforscher, aber nur er, wird hier gefesselt durch einige Produktionen des Jan de Rillaer, eines Löwener Malers, der um 1520, etwa in der Weise des Brüsselers Bernaert van Orley, arbeitete.

Die gotischen Kirchen in Löwen — das Romanische ist bis auf geringe Reste verschwunden — zeigen, wie fast alle mittelalterlichen Bauwerke Belgiens, nicht jene klare architektonische Gliederung und Vollkommenheit der Verhältnisse, wie die französischen Kathedralen, wohl aber dekorativ malerischen Reichtum im Zusammenhange mit dem Stadtbild, dem eine ziemlich grosse Zahl einfacher Privathäuser aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert erhalten ist.

Mehr schmuckhaft wie eine Schöpfung der Goldschmiedekunst als im strengen Sinn architektektonisch bedeutend ist das Stadthaus, das populärste Monument, das zwischen 1448 und 1463 erbaut wurde.

Löwen entbehrt nicht eines Anteils an der ruhmreichen Geschichte der niederländischen Tafelmalerei, da sich Dirk Bouts um 1445 hier niederliess und bis zu seinem Tode (1475) eine fruchtbare Thätigkeit entfaltete, die sein zweiter Sohn Albrecht bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein in handwerklicher Weise fortführte. Überdies rühmt die Stadt sich, der Geburtsort des Quentin Massys zu sein. Dirk Bouts aber stammt nicht aus Löwen, und die Quellen seiner Kunst liegen anderswo. Bouts kam von Haarlem, wo er um 1410 geboren

LÖWEN, DAS RATHAUS

wurde, also aus dem germanischen Nordosten. Um 1440, als der Haarlemer sich nach Brabant wandte, beherrschte Roger, der Brüsseler Stadtmaler, mit seiner scharf geprägten Typik die Malerwerkstätten bis nach Flandern hinein. Bouts konnte sich dem Drucke nicht entziehen. Wie er aber seinem Temperament, seiner Rasse und seiner ersten Ausbildung nach dem Brüsseler fremd gegenüberstand, vermochte er in gelassener Tüchtigkeit eine Kunst zu entwickeln, die persönliche Farbe genug zeigt.

Die Peterskirche in Löwen besitzt zwei Altarwerke von Bouts. Das Hauptstück ist der sogenannte Sakramentsaltar. Bescheidener ist das Triptychon, in dessen Mitte das furchtbare Martyrium des heiligen Erasmus mit rührender Resignation und pedantischer Sachlichkeit erzählt wird.

Zu dem Altare des Sakramentes, dessen Mitteltafel in Löwen geblieben ist, gehören Flügel mit je zwei annähernd quadratischen Bildern übereinander. Diese Flügel sind nach München und Berlin gekommen. Dargestellt sind vier Szenen aus dem Alten Testament, die als Vorahnungen oder doch Parallelvorgänge zu Christi Abendmahl aufgefasst wurden, in Berlin das Passahfest der Juden und die wunderbare Speisung des Propheten Elias in der Wüste, in München die Mannalese und Melchisedek, den Erzvater Abraham mit Wein und Brot begrüssend.

Die beiden Tafeln in München sind durch ältere ungeschickte Restaurierung zum Teil verdorben, die in Berlin sind vollkommen erhalten. Der Sakramentsaltar entstand zwischen 1464 und 1468, und in den Urkunden, die sich auf den Auftrag beziehen, kommt des Malers Name vor.

Von dem Landschaftlichen abgesehen, das auf den Flügeln, farbig und formal den Figuren verbunden, mitklingt, entfaltet sich in dem Mittelbilde, dem „Abendmahl", die Kunst Dirks mit all ihrer Innigkeit und Würde. Die Darstellung ist freilich nicht ergreifend, vielmehr kirchlich gebunden und eher symbolisch ruhend als dramatisch bewegt.

Symmetrisch geordnet in einer weiten, perspektivisch gut konstruierten Halle sind die Apostel versammelt. Sie gehören alle einer Familie an, sind keineswegs scharf charakterisiert. Der Heiland genau in der Mitte, mehr duldend als herrschend. In drei porträtartigen Nebenfiguren glaubt man den Maler und seine beiden Söhne zu erkennen. Der edle, aber bedrückte Geist Dirks spricht sich im Ganzen und in jeder Einzelheit aus, in der Komposition der Typik, der Naturbeobachtung und der gleichmässig liebevollen Durchbildung. Ist die Erzählung dieses Meisters oft stockend und ungelenk, namentlich wo Leidenschaft und Bewegung gefordert wird, so bietet er, überall wo andächtig gefühlte Zustandsbilder zu gestalten sind, tiefe und reine Wirkungen. An vielen Orten, namentlich in München, geniessen wir diese Kunst, immer aber kehrt sich das Gedenken zu dem Löwener „Abendmahl" als zu dem Kristallisationspunkt, um den sich unsre Vorstellung gebildet hat. —

Hoffentlich wird diese Notiz nicht ganz und gar als eine Grabrede gelesen werden müssen.

LÖWEN, RATHAUS, TEILANSICHT

OTTO HETTNER, VIGNETTE

KATECHISMUS DES DEUTSCHEN

ABGEFASST NACH DEM SPANISCHEN ZUM GEBRAUCH FÜR KINDER UND ALTE

VON

HEINRICH VON KLEIST

IN 16 KAPITELN

Erstes Kapitel.

Von Deutschland überhaupt.

Frage. Sprich, Kind, wer bist du?

Antwort. Ich bin ein Deutscher.

Fr. Ein Deutscher? Du scherzest. Du bist in Meissen geboren, und das Land, dem Meissen angehört, heisst Sachsen!

Antw. Ich bin in Meissen geboren und das Land, dem Meissen angehört, heisst Sachsen; aber mein Vaterland, das Land, dem Sachsen angehört, ist Deutschland, und dein Sohn, mein Vater, ist ein Deutscher.

Fr. Du träumst! Ich kenne kein Land, dem Sachsen angehört, es müsste denn das rheinische Bundesland sein. Wie find' ich es, dies Deutschland, von dem du sprichst, und wo liegt es?

Antw. Hier, mein Vater. — Verwirre mich nicht.

Fr. Wo?

Antw. Auf der Karte.

Fr. Ja, auf der Karte! — Diese Karte ist vom Jahr 1805. — Weisst du nicht, was geschehn ist, im Jahr 1805, da der Friede von Pressburg abgeschlossen war?

Antw. Napoleon, der korsische Kaiser, hat es, nach dem Frieden, durch eine Gewalttat zertrümmert.

Fr. Nun? Und gleichwohl wäre es noch vorhanden?

Antw. Gewiss! — Was fragst du mich doch.

Fr. Seit wann?

Antw. Seit Franz der Zweite, der alte Kaiser der Deutschen, wieder aufgestanden ist, um es herzustellen, und der tapfre Feldherr, den er bestellte, das Volk aufgerufen hat, sich an die Heere, die er anführt, zur Befreiung des Landes anzuschliessen.

Zweites Kapitel.

Von der Liebe zum Vaterlande.

Fr. Du liebst dein Vaterland, nicht wahr, mein Sohn?

Antw. Ja, mein Vater; das thu ich.

Fr. Warum liebst du es?

Antw. Weil es mein Vaterland ist.

Fr. Du meinst, weil Gott es gesegnet hat mit vielen Früchten, weil viele schöne Werke der Kunst es schmücken, weil Helden, Staatsmänner und Weise, deren Namen anzuführen kein Ende ist, es verherrlicht haben?

Antw. Nein, mein Vater; du verführst mich.

Fr. Ich verführte dich?

Antw. — Denn Rom und das ägyptische Delta sind, wie du mich gelehrt hast, mit Früchten und schönen Werken der Kunst, und allem, was gross und herrlich sein mag, weit mehr gesegnet, als Deutschland. Gleichwohl, wenn deines Sohnes Schicksal wollte, dass er darin leben sollte, würde er sich traurig fühlen, und es nimmermehr so lieb haben wie jetzt Deutschland?

Fr. Warum also liebst du Deutschland?

Antw. Mein Vater, ich habe es dir schon gesagt!

Fr. Du hättest es mir schon gesagt?

Antw. Weil es mein Vaterland ist.

Drittes Kapitel.

Von der Zertrümmerung des Vaterlandes.

Fr. Was ist deinem Vaterlande jüngsthin widerfahren?

Antw. Napoleon, Kaiser der Franzosen, hat es, mitten im Frieden, zertrümmert, und mehrere Völker, die es bewohnen, unterjocht.

Fr. Warum hat er dies gethan?

Antw. Das weiss ich nicht.

Fr. Das weisst du nicht?

Antw. — Weil er ein böser Geist ist.

Fr. Ich will dir sagen, mein Sohn: Napoleon behauptet, er sei von den Deutschen beleidigt worden.

Antw. Nein, mein Vater, das ist er nicht.

Fr. Warum nicht?

Antw. Die Deutschen haben ihn niemals beleidigt.

Fr. Kennst du die ganze Streitfrage, die dem Kriege, der entbrannt ist, zum Grunde liegt?

Antw. Nein, keineswegs.

Fr. Warum nicht?

Antw. Weil sie zu weitläufig und umfassend ist.

Fr. Woraus also schliessest du, dass die Sache, die die Deutschen führen, gerecht sei?

Antw. Weil Kaiser Franz von Österreich es versichert hat.

Fr. Wo hat er dies versichert?

Antw. In dem, von seinem Bruder, dem Erzherzog Carl, an die Nation erlassenen Aufruf.

Fr. Also, wenn zwei Angaben vorhanden sind, die eine von Napoleon, dem Korsenkaiser, die andre von Franz, Kaiser von Österreich: welcher glaubst du?

Antw. Der Angabe Franzens, Kaisers von Österreich.

Fr. Warum?

Antw. Weil er wahrhaftiger ist.

Viertes Kapitel.

Vom Erzfeind.

Fr. Wer sind deine Feinde, mein Sohn?

Antw. Napoleon, und so lange er ihr Kaiser ist, die Franzosen.

Fr. Ist sonst niemand, den du hassest?

Antw. Niemand, auf der ganzen Welt.

Fr. Gleichwohl, als du gestern aus der Schule kamst, hast du dich mit jemand, wenn ich nicht irre, entzweit?

Antw. Ich, mein Vater? — Mit wem?

Fr. Mit deinem Bruder. Du hast es mir selbst erzählt.

Antw. Ja, mit meinem Bruder! Er hatte meinen Vogel nicht, wie ich ihm aufgetragen hatte, gefüttert.

Fr. Also ist dein Bruder, wenn er dies gethan hat, dein Feind, nicht Napoleon, der Korse, noch die Franzosen, die er beherrscht?

Antw. Nicht doch, mein Vater! — Was sprichst du da?

Fr. Was ich da spreche?

Antw. Ich weiss nicht, was ich darauf antworten soll.

Fr. Wozu haben die Deutschen, die erwachsen sind, jetzt allein Zeit?

Antw. Das Reich, das zertrümmert ward, wiederherzustellen.

Fr. Und die Kinder?

Antw. Dafür zu beten, dass es ihnen gelingen möge.

Fr. Wenn das Reich wiederhergestellt ist: was magst du dann mit deinem Bruder, der deinen Vogel nicht fütterte, tun?

Antw. Ich werde ihn schelten; wenn ich es nicht vergessen habe.

Fr. Noch besser aber ist es, weil er dein Bruder ist?

Ant. Ihm zu verzeihn.

Fünftes Kapitel.

Von der Wiederherstellung Deutschlands.

Fr. Aber sage mir, wenn ein fremder Eroberer ein Reich zertrümmert, mein Sohn: hat irgend jemand, wer es auch sei, das Recht, es wiederherzustellen?

Antw. Ja, mein Vater; das denk' ich.

Fr. Wer hat ein solches Recht, sag' an?

Antw. Jedweder, dem Gott zwei Dinge gegeben hat: den guten Willen dazu und die Macht, es zu vollbringen.

Fr. Wahrhaftig? — Kannst du mir das wohl beweisen?

Antw. Nein, mein Vater; das erlass' mir.

Fr. So will ich es dir beweisen.

Antw. Das will ich dir erlassen, mein Vater.

Fr. Warum?

Antw. Weil es sich von selbst versteht.

Fr. Gut! — Wer nun ist es in Deutschland, der die Macht und den guten Willen und mithin auch das Recht hat, das Vaterland wiederherzustellen?

Antw. Franz der Zweite, der alte Kaiser der Deutschen.

Sechstes Kapitel.

Von dem Krieg Deutschlands gegen Frankreich.

Fr. Wer hat diesen Krieg angefangen, mein Sohn?

Antw. Franz der Zweite, der alte Kaiser der Deutschen.

Fr. In der That? — Warum glaubst du dies?

Antw. Weil er seinen Bruder, den Erzherzog Carl, ins Reich geschickt hat, mit seinen Heeren, und die Franzosen, da sie bei Regensburg* standen, angegriffen hat.

Fr. Also, wenn ich mit Gewehr und Waffen neben dir stehe, den Augenblick erlauernd, um dich zu ermorden, und du, ehe ich es vollbracht habe, den Stock ergreifst, um mich zu Boden zu schlagen; so hast du den Streit angefangen?

Antw. Nicht doch, mein Vater; was sprach ich?

Fr. Wer also hat den Krieg angefangen?

Antw. Napoleon, Kaiser der Franzosen.

Siebentes Kapitel.

Von der Bewunderung Napoleons.

Fr. Was hältst du von Napoleon, dem Korsen, dem berühmsten Kaiser der Franzosen?

Antw. Mein Vater, vergib, das hast du mich schon gefragt.

Fr. Das hab' ich dich schon gefragt? – Sage es noch einmal, mit den Worten, die ich dich gelehrt habe.

Antw. Für einen verabscheuungswürdigen Menschen; für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten; für einen Sünder, den anzuklagen die Sprache der Menschen nicht hinreicht, und den Engeln einst, am jüngsten Tage, der Odem vergehen wird.

Fr. Sahst du ihn je?

Antw. Niemals, mein Vater.

Fr. Wie sollst du ihn dir vorstellen?

Antw. Als einen, der Hölle entstiegenen, Vatermördergeist, der herumschleicht, in dem Tempel der Natur, und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.

Fr. Wann hast du dies im stillen für dich wiederholt?

Antw. Gestern abend, als ich zu Bette ging, und heute morgen, als ich aufstand.

Fr. Und wann wirst du es wieder wiederholen?

Antw. Heute abend, wenn ich zu Bette gehe, und morgen früh, wenn ich aufstehe.

Fr. Gleichwohl, sagt man, soll er viel Tugenden besitzen. Das Geschäft der Unterjochung der Erde soll er mit List, Gewandtheit und Kühnheit vollziehn, und besonders an dem Tage der Schlacht, ein grosser Feldherr sein.

Antw. Ja, mein Vater; so sagt man.

Fr. Man sagt es nicht bloss; er ist es.

Antw. Auch gut; er ist es.

Fr. Meinst du nicht, dass er, um dieser Eigenschaft willen, Bewunderung und Verehrung verdiene?

Antw. Du scherzest, mein Vater.

Fr. Warum nicht?

* Schlacht bei Regensburg: 23. April 1809.

Antw. Das wäre ebenso feig, als ob ich die Geschicklichkeit, die einem Menschen im Ringen beiwohnt, in dem Augenblick bewundern wollte, da er mich in den Kot wirft und mein Antlitz mit Füssen tritt.

Fr. Wer also, unter den Deutschen, mag ihn bewundern?

Antw. Die obersten Feldherrn etwa, und die Kenner der Kunst.

Fr. Und auch diese, wann mögen sie es erst thun?

Antw. Wenn er vernichtet ist.

Achtes Kapitel.

Von der Erziehung der Deutschen.

Fr. Was mag die Vorsehung wohl damit, mein Sohn, dass sie die Deutschen so grimmig durch Napoleon, den Korsen, aus ihrer Ruhe aufgeschreckt hat, bezweckt haben?

Antw. Das weiss ich nicht.

Fr. Das weisst du nicht?

Antw. Nein, mein Vater.

Fr. Ich auch nicht. Ich schiesse nur, mit meinem Urteil, ins Blaue hinein. Treffe ich, so ist es gut; wo nicht, so ist an dem Schuss nichts verloren. — Tadelst du dies Unternehmen?

Antw. Keineswegs, mein Vater.

Fr. Vielleicht meinst du, die Deutschen befanden sich schon, wie die Sachen stehn, auf dem Gipfel aller Tugend, alles Heils und alles Ruhms?

Antw. Keineswegs, mein Vater.

Fr. Oder waren wenigstens auf gutem Wege, ihn zu erreichen?

Antw. Nein, mein Vater; das auch nicht.

Fr. Von welcher Unart habe ich dir zuweilen gesprochen?

Antw. Von einer Unart?

Fr. Ja; die dem lebenden Geschlecht anklebt.

Antw. Der Verstand der Deutschen, hast du mir gesagt, habe, durch einige scharfsinnige Lehrer, einen Überreiz bekommen; sie reflektierten, wo sie empfinden oder handeln sollten, meinten, alles durch ihren Witz bewerkstelligen zu können, und gäben nichts mehr auf die alte, geheimnisvolle Kraft der Herzen.

Fr. Findest du nicht, dass die Unart, die du mir beschreibst, zum Teil auch auf deinem Vater ruht, indem er dich katechisiert?

Antw. Ja, mein lieber Vater.

Fr. Woran hingen sie, mit unmässiger und unedler Liebe?

Antw. An Geld und Gut, trieben Handel und Wandel damit, dass ihnen der Schweiss, ordentlich des Mitleidens würdig, von der Stirn triefte, und meinten, ein ruhiges, gemächliches und sorgenfreies Leben sei alles, was sich in der Welt erringen liesse.

Fr. Warum also mag das Elend wohl, das in der Zeit ist, über sie gekommen, ihre Hütten zerstört und ihre Felder verheert worden sein?

Antw. Um ihnen diese Güter völlig verächtlich zu machen, und sie anzuregen, nach den höheren und höchsten, die Gott den Menschen beschert hat, hinanzustreben.

Fr. Und welches sind die höchsten Güter der Menschen?

Antw. Gott, Vaterland, Kaiser, Freiheit, Liebe und Treue, Schönheit, Wissenschaft und Kunst.

Neuntes Kapitel.
Eine Nebenfrage.

Fr. Sage mir, mein Sohn, wohin kommt der, welcher liebt? In den Himmel oder in die Hölle?

Antw. In den Himmel.

Fr. Und der, welcher hasst?

Antw. In die Hölle.

Fr. Aber derjenige, welcher weder liebt noch hasst: wohin kommt der?

Antw. Welcher weder liebt noch hasst?

Fr. Ja! – Hast du die schöne Fabel vergessen?

Antw. Nein, mein Vater.

Fr. Nun? Wohin kommt er?

Antw. Der kommt in die siebente, tiefste und unterste Hölle.

Zehntes Kapitel.
Von der Verfassung der Deutschen.

Fr. Wer ist der Herr der Deutschen?

Antw. Die Deutschen, hast du mich gelehrt, haben keinen Herrn.

Fr. Die Deutschen hätten keinen Herrn? Da hast du mich falsch verstanden. Dein eigner Herr, zum Beispiel, ist der König von Sachsen.

Antw. Der König von Sachsen?

Fr. Ja; der König von Sachsen!

Antw. Das war dieser edle Herr, mein Vater, als er noch dem Vaterlande diente. Er wird es auch wieder werden, so gewiss als er zu seiner Pflicht, die ihm befiehlt, sich dem Vaterlande zu weihen, zurückkehrt. Doch jetzt, da er sich, durch schlechte und bestochene Ratgeber verführt, den Feinden des Reichs verbunden hat, jetzt ist er es, für die Wackeren unter den Sachsen, nicht mehr, und dein Sohn, so weh es ihm thut, ist ihm keinen Gehorsam schuldig.

Fr. So sind die Sachsen ein unglückliches Volk. – Sind sie die einzigen, oder gibt es noch mehrere Völker in Deutschland, die keinen Herrn haben?

Antw. Noch viele, mein lieber Vater.

— – — – —*

wo sie sie immer treffen mögen, erschlagen.

Fr. Hat er dies allen oder den einzelnen befohlen?

Ant. Allen und den einzelnen.

Fr. Aber der einzelne, wenn er zu den Waffen griffe, würde oftmals nur in sein Verderben laufen?

Antw. Allerdings, mein Vater; das wird er.

Fr. Er muss also lieber warten, bis ein Haufen zusammengelaufen ist, um sich diesem anzuschliessen?

Antw. Nein, mein Vater.

Fr. Warum nicht?

Antw. Du scherzest, wenn du so fragst.

Fr. So rede!

Antw. Weil, wenn jedweder so dächte, gar kein Haufen zusammenlaufen würde, an den man sich anschliessen könnte.

Fr. Mithin – was ist die Pflicht jedes einzelnen?

Antw. Unmittelbar, auf das Gebot des Kaisers, zu den Waffen zu greifen, den anderen, wie die hochherzigen Tiroler, ein Beispiel zu geben, und die Franzosen, wo sie angetroffen werden mögen, zu erschlagen.

Dreizehntes Kapitel.
Von den freiwilligen Beiträgen.

Fr. Wen Gott mit Gütern gesegnet hat, was muss der noch ausserdem für den Fortgang des Kriegs, der geführt wird, tun?

Antw. Er muss, was er entbehren kann, zur Bestreitung seiner Kosten hergeben.

Fr. Was kann der Mensch entbehren?

Antw. Alles, bis auf Wasser und Brot, das ihn ernährt, und ein Gewand, das ihn deckt.

Fr. Wie viel Gründe kannst du anführen, um die Menschen, freiwillige Beiträge einzuliefern, zu bewegen?

Antw. Zwei: einen, der nicht viel einbringen wird, und einen, der die Führer des Kriegs reich machen muss, falls die Menschen nicht mit Blindheit geschlagen sind.

Fr. Welcher ist der, der nicht viel einbringen wird?

Antw. Weil Geld und Gut, gegen das, was damit errungen werden soll, nichtswürdig sind.

Fr. Und welcher ist der, der die Führer des Krieges reich machen muss, falls die Menschen nicht mit Blindheit geschlagen sind?

Ant. Weil es die Franzosen doch wegnehmen.

Vierzehntes Kapitel.
Von den obersten Staatsbeamten.

Fr. Die Staatsbeamten, die dem Kaiser von Österreich, und den echten deutschen Fürsten, treu dienen, findest du nicht, mein Sohn, dass sie einen gefährlichen Stand haben?

Antw. Allerdings, mein Vater.

Fr. Warum?

Antw. Weil, wenn der korsische Kaiser ins Land käme, er sie, um dieser Treue willen, bitter bestrafen würde.

Fr. Also ist es, für jeden, der auf einer wichtigen Landesstelle steht, der Klugheit gemäss, sich zurückhalten, und sich nicht, mit Eifer, auf heftige Massregeln, wenn sie ihm auch von der Regierung anbefohlen sein sollten, einzulassen.

Antw. Pfui doch, mein Vater; was sprichst du da!

* Hier fehlt ein Stück des Textes, das den Schluss des zehnten Kapitals, das ganze elfte und den Anfang des zwölften Kapitels umfasste.

Fr. Was! – Nicht?

Antw. Das wäre schädlich und niederträchtig.

Fr. Warum?

Antw. Weil ein solcher nicht mehr Staatsdiener seines Fürsten, sondern schon, als ob er in seinem Sold stünde, Staatsdiener des Korsenkaisers ist, und für seine Zwecke arbeitet.

Fünfzehntes Kapitel.

Vom Hochverrate.

Fr. Was begeht derjenige, mein Sohn, der dem Aufgebot, das der Erzherzog Carl an die Nation erlassen hat, nicht gehorcht, oder wohl gar, durch Wort und That, zu widerstreben wagt?

Antw. Einen Hochverrat, mein Vater.

Fr. Warum?

Antw. Weil er dem Volk, zu dem er gehört, verderblich ist.

Fr. Was hat derjenige zu thun, den das Unglück unter die verräterischen Fahnen geführt hat, die, den Franzosen verbunden, der Unterjochung des Vaterlandes wehen?

Antw. Er muss seine Waffen schamrot wegwerfen, und zu den Fahnen der Österreicher übergehen.

Fr. Wenn er dies nicht thut, und mit den Waffen in der Hand ergriffen wird: was hat er verdient?

Antw. Den Tod, mein Vater.

Fr. Und was kann ihn einzig davor schützen?

Antw. Die Gnade Franzens, Kaisers von Österreich, des Vormunds, Retters und Wiederherstellers der Deutschen.

Sechzehntes Kapitel.

Schluss.

Fr. Aber sage mir, mein Sohn, wenn es dem hochherzigen Kaiser von Österreich, der für die Freiheit Deutschlands die Waffen ergriff, nicht gelänge, das Vaterland zu befreien: würde er nicht den Fluch der Welt auf sich laden, den Kampf überhaupt unternommen zu haben?

Antw. Nein, mein Vater.

Fr. Warum nicht?

Antw. Weil Gott der oberste Herr der Heerscharen ist, und nicht der Kaiser, und es weder in seiner noch in seines Bruders, des Erzherzog Carls Macht steht, die Schlachten so, wie sie es wohl wünschen mögen, zu gewinnen.

Fr. Gleichwohl ist, wenn der Zweck des Kriegs nicht erreicht wird, das Blut vieler tausend Menschen nutzlos geflossen, die Städte verwüstet und das Land verheert worden.

Antw. Wenn gleich, mein Vater.

Fr. Was; wenn gleich! – Also auch, wenn alles unterginge, und kein Mensch, Weiber und Kinder mit eingerechnet, am Leben bliebe, würdest du den Kampf noch billigen?

Antw. Allerdings, mein Vater.

Fr. Warum?

Antw. Weil es Gott lieb ist, wenn Menschen, ihrer Freiheit wegen, sterben.

Fr. Was aber ist ihm ein Greuel?

Antw. Wenn Sklaven leben.

WAS GILT ES IN DIESEM KRIEGE

VON

HEINRICH VON KLEIST

Gilt es, was es gegolten hat sonst in den Kriegen, die geführt worden sind, auf dem Gebiete der unermesslichen Welt? Gilt es den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten, der in dem Duft einer lieblichen Sommernacht von Lorbeern geträumt hat? Oder Genugthuung für die Empfindlichkeit einer Favorite, deren Reize, vom Beherrscher des Reichs anerkannt, an fremden Höfen in Zweifel gezogen worden sind? Gilt es einen Feldzug, der, jenem spanischen Erbfolgestreit gleich, wie ein Schachspiel gespielt wird; bei welchem kein Herz wärmer schlägt, keine Leidenschaft das Gefühl schwellt, kein Muskel vom Giftpfeil der Beleidigung getroffen, emporzuckt? Gilt es, ins Feld zu rücken, von beiden Seiten, wenn der Lenz kommt, sich zu treffen mit flackernden Fahnen, und zu schlagen und entweder zu siegen, oder wieder in die Winterquartiere einzurücken? Gilt es, eine Provinz abzutreten, einen Anspruch auszufechten, oder eine Schuldforderung geltend zu machen, oder gilt es sonst irgend etwas, das nach dem Wert des Geldes auszumessen ist, heut besessen, morgen aufgegeben, und übermorgen wieder erworben werden kann?

Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wurzeln tausendästig, einer Eiche gleich, in den Boden der Zeit eingreifen; deren Wipfel, Tugend und Sittlichkeit überschattend, an den silbernen Saum der Wolken rührt; deren Dasein durch das Dritteil eines Erdalters geheiligt worden ist. Eine Gemeinschaft, die, unbekannt mit dem Geist der Herrschsucht und der Eroberung, des Daseins und der Duldung so würdig ist, wie irgendeine; die ihren Ruhm nicht einmal denken kann, sie müsste denn den Ruhm zugleich und das Heil aller übrigen denken, die den Erdkreis bewohnen; deren ausgelassenster und ungeheuerster Gedanke noch, von Dichtern und Weisen,

auf Flügeln der Einbildung erschwungen, Unterwerfung unter eine Weltregierung ist, die, in freier Wahl, von der Gesamtheit aller Brüdernationen, gesetzt wäre. Eine Gemeinschaft gilt es, deren Wahrhaftigkeit und Offenherzigkeit, gegen Freund und Feind gleich unerschütterlich geübt, bei dem Witz der Nachbarn zum Sprichwort geworden ist; die, über jeden Zweifel erhoben, dem Besitzer jenes echten Ringes gleich, diejenige ist, die die andern am meisten lieben; deren Unschuld, selbst in dem Augenblick noch, da der Fremdling sie belächelt oder wohl gar verspottet, sein Gefühl geheimnisvoll erweckt: dergestalt, dass derjenige, der zu ihr gehört, nur seinen Namen zu nennen braucht, um auch, in den entferntesten Teilen der Welt noch, Glauben zu finden. Eine Gemeinschaft, die, weit entfernt, in ihrem Busen auch nur eine Regung von Übermut zu tragen, vielmehr, einem schönen Gemüt gleich, bis auf den heutigen Tag, an ihre eigne Herrlichkeit nicht geglaubt hat; die herumgeflattert ist, unermüdlich, einer Biene gleich, alles, was sie Vortreffliches fand, in sich aufzunehmen, gleich als ob nichts, von Ursprung herein Schönes, in ihr selber wäre; in deren Schoss gleichwohl (wenn es zu sagen erlaubt ist!) die Götter das Urbild der Menschheit reiner, als in irgend einer andren, aufbewahrt hatten. Eine Gemeinschaft, die dem Menschengeschlecht nichts, in dem Wechsel der Dienstleistungen, schuldig geblieben ist; die den Völkern, ihren Brüdern und Nachbarn, für jede Kunst des Friedens, welche sie von ihnen erhielt, eine andre zurückgab; eine Gemeinschaft, die, an dem Obelisken der Zeiten, stets unter den wackersten und rüstigsten thätig gewesen ist: ja, die den Grundstein desselben gelegt hat, und vielleicht den Schlussblock darauf zu setzen, bestimmt war. Eine Gemeinschaft gilt es, die den Leibnitz und Guttenberg geboren hat; in welcher ein Guericke den Luftkreis wog, Tschirnhausen den Glanz der Sonne lenkte und Keppler der Gestirne Bahn verzeichnete; eine Gemeinschaft, die grosse Namen, wie der Lenz Blumen, aufzuweisen hat; die den Hutten und Sickingen, Luther und Melanchthon, Joseph und Friedrich auferzog; in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt, und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat. Eine Gemeinschaft mithin gilt es, die dem ganzen Menschengeschlecht angehört; die die Wilden der Südsee noch, wenn sie sie kennten, zu beschützen herbeiströmen würden; eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.

A. MENZEL, VIGNETTE

PETRUS CRISTUS, GRABLEGUNG. BRÜSSEL, MUSEUM

KRIEGSENTSCHÄDIGUNG IN KUNSTWERKEN

VON

EMIL SCHÄFFER

In Lüttich und Brüssel wird bereits im Namen des deutschen Kaisers Recht gesprochen, Namur ist gefallen, über Mecheln und Antwerpen kreisen Zeppeline, wenige Wochen, vielleicht auch nur Tage, und der Generalquartiermeister von Stein berichtet: das Königreich Belgien hat aufgehört zu existieren. Verbleibt ihm seine Unabhängigkeit? Wird es deutsches Reichsland werden? Niemand vermag das heute zu prophezeien, und nur aus der Kontribution, die der Residenz Brüssel auferlegt wurde, können wir vielleicht einen Schluss auf die Höhe der Kriegsentschädigung ziehen, die Deutschland von den verblendeten Belgiern fordern dürfte. Aber nicht bloss gemünztes Gold verlangen wir: jede Stadt dieses Landes war voreinstens eine Heimstätte der Künste, jede Kirche ein Heiligtum der Malerei. Vieles ging zugrunde, manches ward in alle Welt verstreut, aber noch verblieben den Enkeln der van Eyck und Rubens Bilder genug, die ausser ihrem unwägbar ideellen einen nur durch Millionen ausdrückbaren materiellen Wert besitzen und auch auf diesen Teil des feindlichen Nationalvermögens sollte sich die Faust des Siegers legen. Mit anderen Worten: die kostbarsten Stücke belgischer Kunstbeute sollten in den Besitz deutscher Museen übergehen. Ob das erlaubt ist nach dem Brauch des Völkerrechtes? Belgische Frauen haben wehrlosen Verwundeten die Augen ausgestochen, belgische Männer deutsche Offiziere zur Tafel geladen und über den Tisch erschossen. Ob das erlaubt ist nach dem Brauch des Völkerrechtes? Und wenn die Verbündeten der Belgier wieder einmal über deutsche Barbarei zetern sollten, so werden wir die Engländer daran erinnern, auf welche Weise die Skulpturen des Parthenon ins Britische Museum gelangten und ihnen Lord Byrons zornglühende Verse vorlesen:

„Die Königin des Meers, Britannia nahm
Den letzten armen Raub dem blut'gen Land!
Sie, die als Helferin gesegnet kam,
Zerschlug dies Denkmal mit Harpyienhand,
Das allen Grimm der Zeit und Feinden überstand!"

Die Franzosen aber werden wir ersuchen, aus alten Katalogen des „Musée Napoléon" festzustellen, wieviel Gemälde belgischer Herkunft vom Jahre 1794 bis nach der Schlacht bei Waterloo im Louvre hingen, Gemälde, die nicht Eigentum des Staates waren, den Frankreich bekriegte, sondern aus Kirchen und Rathäusern zusammengetragen, frommen Brüderschaften entzogen wurden. Die deutschen Barbaren werden zivilisierter handeln. Nur Bilder, die Staats- oder Stadteigentum sind, dürfen über unsere Grenzen gebracht werden, Gemälde und Skulpturen, die aus dem Empfinden des Belgiers von heute geboren sind, sollen uns nicht gehören, und von den Kunstwerken, die auf belgischem Boden entstanden, begehren wir nur solche, zu denen nicht bloss von Brügge und Antwerpen, sondern auch von Berlin und München aus Wege führen. Selbstverständlich hingegen ist, dass wir uns alle Bilder deutschen und die besten Werke fremdländischen Ursprungs holen; es sind ihrer ohnehin nicht allzu viele, denn bei dem fabelhaften Reichtum der heimatlichen Kunst haben belgische Museumsleiter niemals die Schöpfungen fremder Nationen planmässig zu erwerben gesucht.

Besonders vor unseren deutschen Bildern empfindet man, dass kein zielbewusster Sammlerwille, sondern nur das Ungefähr des Zufalls sie den Galerien von Brüssel und Antwerpen einverleibte. Nimmt man das Brüsseler Porträt des Doktor Scheuring von Cranach aus, so ist kein einziges von ihnen, was die Snobs vor dem Kriege mit England „first class" hiessen; aber mögen sie, — die Bilder nämlich, — auch nicht alle Baedekersternfähig sein, für unser neu zu errichtendes Museum deutscher Kunst bedeuten sie sämtlich einen nicht zu unterschätzenden Gewinn. Geringer noch an Zahl sind jene Gemälde, die auf dem Boden des alten Frankreich entstanden; aber manches beachtenswerte Stück ist unter ihnen und es wäre ein übel angebrachter Chauvinismus, wollten wir etwa der prachtvollen Madonna des Jehan Fouquet oder dem Bildnis Franz II. von Clouet, den Zierden der Antwerpener Galerie, einen Platz in deutschen Museen weigern. Die Malerei des holländischen Nachbarstaates ist in den Galerien Belgiens gut, aber durchaus nicht besser vertreten als bei uns. Das kleine Porträt des Willem van Heythuysen von Frans Hals, in dem so viel lachende Grösse steckt, die von glitzernder Luft erfüllte Flachlandschaft des Philipp Koninck, — kommen diese Bilder aus Brüssel, aus Antwerpen der Fischerjunge des Frans Hals und Rembrandts Porträt eines Bürgermeisters nach Deutschland, so brauchen wir den Belgiern ihren übrigen staatlichen Besitz an holländischen Gemälden nicht zu missgönnen, und nehmen wir uns Goyas unvergessbar grausige Inquisitions-Szene aus dem Brüsseler Museum, so verbleibt auch kein spanisches Bild von Bedeutung in dem Lande, das einst als „schimmerndster Edelstein der hispanischen Königskrone" gepriesen wurde. Der Reichtum belgischer Museen an italienischen Bildern ist ebenfalls nicht überwältigend, aber sie haben doch ein paar zu Venedig entstandene Gemälde, die manche Lücke in unseren Galerien ausfüllen könnten. Von Antonello da Messina, zum Beispiel, dem Dolmetsch nordischer Art im Süden, besitzt das Berliner Museum nur drei, überdies nicht sonderlich charakteristische Porträts; wie sehr käme uns da seine von feierlichem Goldbraun überflutete Kreuzigung Christi der Antwerpener Galerie zupass! In der Münchener Pinakothek hängt kein einziges Werk Carlo Crivellis: da wären ihr gewiss dessen Madonna mit dem Kinde und die Tafel mit dem heiligen Franziskus aus dem Brüsseler Museum hoch willkommen, zumal beide Bilder, zwar nur Teile eines längst auseinander genommenen Polyptychons, aber doch ungemein kennzeichnend für die altertümelnd-eckige, gotisch-graziöse Art ihres Schöpfers sind. Umsonst spähen wir in deutschen Galerien nach einem Jugendwerke Tizians, — nun blinkt die Hoffnung in dem Antwerpen Cereremonienbild „Papst Alexander VI. empfiehlt dem heiligen Petrus den Admiral Jacopo Pesaro" ein, vielleicht sogar das Hauptwerk seiner frühen, noch so wenig gekannten Schaffensperiode zu erlangen. Dann ist aus Brüssel noch Tintorettos von wildem Temperament durchflammtes „Martyrium des heiligen Marcus" zu holen, eine Skizze „nur", die mancher jedoch dem ausgeführten grossen Gemälde der Akademie Venedigs vorziehen dürfte. Die beiden Bilder, die jetzt in Brüssel den Ruhm des Paolo Veronese verkünden, werden all' denen besonders teuer sein, die sich gern vom Schauer des Historischen umwittern lassen. Denn auf die „Madonna mit den Heiligen Theresa und Catharina" fiel schon zu Versailles das „Sonnenauge" Ludwigs XIV. und das Gemälde „Juno verstreut ihre Schätze über die

JAN VAN EYCK, DIE HEILIGE BARBARA. FEDERZEICHNUNG, ANTWERPEN

GERARD DAVID, DIE TAUFE CHRISTI, BRÜGGE, MUSEUM

TIZIAN, CEREMONIENBILD. ANTWERPEN, MUSEUM

Stadt Venedig“ leuchtete bis zum Jahre 1797 von der Decke der „sala de' Dieci“ im Dogenpalaste hernieder. Damals beraubte Napoleon die alternde Meergebieterin des letzten Scheines von Macht, seine Soldaten zerrten ihr „Porträt“ aus seinem Prunkrahmen und schleppten es als Siegesbeute nach Paris. Sollen wir es nun aus Brüssel nach Deutschland bringen? In einen bestimmten Raum hereinkomponiert, wird dieses Gemälde in keinem Museum der Welt, sondern einzig und allein an der Stelle, für die es geschaffen wurde, jene Wirkung üben können, die seinem Wert entspricht. Es wäre ebensosehr ein Akt politischer Klugheit wie der Gerechtigkeit in Kunstdingen, wenn Deutschland Paolos Deckenfresko der Stadt Venedig als Geschenk überlassen möchte.

Und jetzt zu den Herrlichkeiten, an die der Kunstfreund zuerst beim Klang des Namens Belgien denkt. Da sollten wir uns das Beste vom Guten sichern: Jan van Eycks Wunderwerke aus den Museen Brügges und Antwerpens, die Brüsseler Grablegung von Petrus Cristus, das Antwerpener Triptychon „Die sieben Sacramente“ selbst wenn es kein ganz eigenhändiges Werk des Rogier van der Weyden sein sollte, und endlich eine „Kreuzigung“ des Brüsseler Museums, die ebenfalls bis vor kurzem Rogiers Namen trug. Und die Werke des Hans Memling zu Brügge? Nein! Die zarte Mystik des Ursula-Schreines könnte kaum irgendwo anders so mächtig an unsere Seele rühren wie im Dämmerdunkel des stillen Johannes-Hospitales. Diese Stätte soll uns ein Tabu sein; aber nach seinen Bildnissen des Ehepaars Moreel in Brüssel können wir ruhig unsere Hand ausstrecken und sein erhabenes Triptychon im Antwerpener Museum, das uns Christus zeigt, umstrahlt von Himmelsglorie, umschart von Engeln, deren choralhaft feierliches Singen, deren Harfen

ROGIER VAN DER WEYDEN, DIE SIEBEN SAKRAMENTE. ANTWERPEN, MUSEUM

und Geigen, deren Lauten und Flöten, deren Orgeln und Posaunen wir zu hören vermeinen: — darauf müssten die Antwerpener, ist ihre Stadt erst in deutschen Händen, zu unseren Gunsten verzichten. Den Schöpfungen von Memlings Schüler Gerard David begegnet man des öfteren in unseren Galerien, aber keine darf sich eines Werkes rühmen, das seiner „Taufe Christi" im Brügger Museum zu vergleichen wäre, und seine beiden Gemälde mit der warnenden Geschichte des bestechlichen Richters Sisamnes! Wie schön, wie herrlich schön müsste das sein, wenn sie und ihre „geborenen" Gegenstücke, jene zwei Tafeln des Dirk Bouts, die von einem unbilligen Spruch des Kaisers Otto erzählen, nicht mehr den Bewohnern von Brügge und Brüssel, sondern den Besuchern einer deutschen Galerie das Lob der Gerechtigkeit künden wollten.

Zum Beginn des sechzehnten Jahrhunderts geriet die flandrische Malerei, die bis dahin eine Grossmachtstellung eingenommen und Künstlern in Spanien und Frankreich, in Portugal und Deutschland ihre Gesetze diktiert hatte, in Abhängigkeit von Italien. Rom wurde für die jüngere Generation zum Berge Sinai; dort empfing sie neue Gesetzestafeln, auf denen stand: ihr sollt abtrünnig werden den falschen Götzen van Eyck und Memling, ihren schimmernden Farben, ihrem unerbittlichen Wirklichkeitstudium, ihrer Liebe für das Kleine und Kleinste! Dagegen müsset ihr nachahmen die Holdseligkeit des Leonardo da Vinci, die elegante Linienführung Raffaels, vor allem jedoch das Pathos und die gewaltige Formenpracht des göttlichen Michelangelo! Sollte die flandrische Malerei sich überhaupt weiter entwickeln, so musste dieser Weg,

ROGIER VAN DER WEYDEN, SOG. BILDNIS KARLS DES KÜHNEN. BRÜSSEL, MUSEUM

QUENTIN METSYS, GRABLEGUNG CHRISTI. ANTWERPEN, MUSEUM

dessen Endziel Rubens hiess, eingeschlagen werden. Die Werke jener Künstler, die das erkannten und thaten, lehnten wir bis vor kurzem noch als „manieristisch" ab. Mögen sie uns aber sympathisch sein oder nicht, — ihre Schöpfer erfüllten eine historische Mission und verdienen darum eine vorurteilslosere Beachtung, als ihnen bislang zuteil wurde. An der Wende jener Strasse, die aus Vlaamland nach Italien führt, steht, als Jüngster der Alten, als Ältester der Jungen, Quentin Metsys aus Löwen, dessen Kunst in Deutschland bisher nur kleinere Werke repräsentierten. Darum würde man freudig das Brüsseler Triptychon mit der „Geschichte der heiligen Anna" oder, noch herzlicher vielleicht, die „Pietà" der Antwerpener Galerien bei uns begrüssen, jenes gewaltige, ebenfalls dreiteilige Bild, worin sich, nach Jacob Burckhardts Worten, „das erste Mal in der ganzen nordischen Kunst ein vollständiger Ausdruck der tiefsten innerlichen menschlichen Leidenschaft findet". Kein andres vlämisches Bild des sechzehnten Jahrhunderts lässt sich dieser grandiosen Grablegung irgendwie vergleichen. Trotzdem wäre es sehr erwünscht, wenn die besten Werke der Mabuse, Barend van Orley und ihrer Schüler oder Nachfolger aus Brüssel und Antwerpen in deutsche Museen gebracht würden, die nicht allzu reich an Schöpfungen dieser Übergangsepoche sind.

Andere, nicht bloss kunsthistorische Gesichtspunkte werden bei der Auswahl der aus dem siebzehnten Jahrhundert stammenden Gemälde in Betracht kommen. Gewiss, von Rubens und van Dyck, von Jordaens und Cornelis de Vos können wir in unseren grossen Galerien vortreffliche Bilder bewundern. Nur, — diese Meister zählen zu jenen, von denen man nicht genug Werke haben kann, da ihre besten Schöpfungen nicht bloss dem Auge eine Wonne, sondern für den Staat einen ansehnlichen materiellen Wert bedeuten. Das Antwerpener Museum besitzt viele Gemälde dieser Grossen und auch Brüssel kann von Rubens und Jordaens Etliches hergeben. Nehmen wir uns dann aus Brüssel noch das ungemein reizvolle Familienporträt des noch immer nicht identifizierten „maître de Ribeaucourt", den „Pachthof" des so seltenen Jan Sieberechts und etwa das eine oder andere Bild von Adriaen Brouwer oder Gonzales Coques, so dürfen wir in sämtlichen belgischen Galerien an den sämtlichen Werken der Zeitgenossen des Rubens neidlos vorüber gehen. Denn ihre genrehaften Darstellungen halten keinen Vergleich mit denen der Holländer aus und ihre religiösen Riesengemälde predigen das Evangelium doch nur in einer von Rubens und van Dyck erborgten Sprache.

Woran wir aber nicht vorübergehen dürfen, um keinen Preis der Welt, — das ist in der altersgrauen Kathedrale von St. Bavo zu Gent die sechste Kapelle des Chorumganges. Hier stand jenes Weltwunder, das Hubert und Jan van Eyck uns schenkten — „der Genter Altar". Stünde er noch dort, herrlich wie an jenem sechsten Mai des Jahres 1432, als die staunenden Kirchenbesucher ihn zum erstenmal erschauten, so wäre es eine jeden Fluch verdienende Tempelschändung, wollten wir beutelüstern die Räuberhand nach ihm ausstrecken. Dem aber ist nicht also. Bereits im Jahre 1816 haben die Genter ohne alle Nötigung von den zwölf Teilstücken des kostbaren Schreines jene sechs einem Kunsthändler überlassen; die heute die stolzeste Zierde unseres Kaiser Friedrich-Museums bilden, zwei andere Flügel wurden später dem belgischen Staate verkauft und hängen in der Galerie zu Brüssel, von wo sie selbstverständlich nach Berlin gebracht werden müssen. Und die Genter, denen das Ganze so wenig galt, haben kein Recht, „Sakrileg" zu rufen, wenn wir jene vier Tafeln, die noch in St. Bavo verblieben, nach Berlin schaffen, um das hehrste Denkmal nordischer Kunst zum ewigen Gedächtnis unsrer Siege auf deutschem Boden wieder aufzustellen. Viele Monumente wird Deutschland dem Jahre 1914 weihen, aber keines wird edler, keines ehrfurchtgebietender sein als das im Kaiser Friedrich-Museum errichtete, und bei uns, in Berlin, werden wir aufs neue erleben, was nach dem Berichte des alten Karel van Mander sich im sechzehnten Jahrhundert zu Gent an hohen Festestagen ereignete, wenn alles Volk den Altar aus der Nähe bewundern durfte. „Dann entstand ein solches Drängen, dass man nur mühsam dicht an ihn herangelangen konnte und den ganzen Tag wurde die Kapelle nicht leer. Die jungen Maler und die alten und die Freunde der Kunst strömten herbei, und es war wie an Sommertagen, wenn die Bienen und Fliegen in Schwärmen um Körbe mit Feigen und Weintrauben surren".

Anmerkung der Redaktion. Wir haben diese kühnen Anregungen des bekannten Kunstforschers gern veröffentlicht und hoffen, dass auch andere berufene Fachleute Stellung zu der schwierigen Frage nehmen werden.

CHRONIK

Über Kunstausstellungen wird in diesen Zeiten wenig oder nichts zu berichten sein. Da alle Verbindungen zerrissen sind, mit dem Ausland und auch im Inland mit den Künstlern selbst, so ist die Unternehmungslust der Kunsthändler ohne rechtes Objekt. Auch hat das Publikum jetzt anderes zu denken als an neue und alte Kunst. Diese erzwungene Pause wird dem allzu unruhig gewordenen Ausstellungsbetrieb gut thun, wenn der Krieg sonst zu einem Erfolge für uns wird. Wahrscheinlich wird eine Neuorientierung stattfinden. Es ist kaum zu befürchten, dass nach dem Krieg die Schlachten- und Lagerszenenbilder im Stil derer, die nach 1870 das öffentliche Interesse beherrschten, wieder auftauchen werden. Im Gegenteil, man möchte meinen, dass unsere jüngeren Maler, die in grosser Anzahl im Felde stehen, sehr merkwürdige malerische Sensationen erleben werden. Die Künstlergeneration von 1870 hatte das gegenständliche Interesse; die Talente von heute sind impressionistisch gebildet. Sie werden oft überwältigt sein von der Fülle der Gesichte, von der furchtbaren Schönheit des Krieges und von dem malerisch bewegten Reichtum einer vom Kampf durchtobten Landschaft. Wir dürfen uns gefasst machen auf Erinnerungsbilder von Landschaften, die von einer durch Staub- und Dampfschwaden grellenden grausamen Sonne fahl beleuchtet sind, in denen die platzenden Granaten wie Explosionen der Natur selber wirken, in denen die Massen der Soldatenhaufen zu unheimlichen Bewegungsmotiven werden und wo aus dem krampfhaften Aufruhr des Lebens das Ornament einer neuen Schönheit entsteht. Wir werden vielleicht Bilder voller Blut, Verwüstung und Grausamkeit sehen, vor denen man aber jenes Wort wiederholen kann, das einst vor dem Schlachtbild eines Meisters gefallen ist: das ist wie ein Rosenbouquet. Wir stellen uns gern unsere talentvollen Künstler vor, die, während sie brave Soldaten sind, nicht aufhören mit allen Sinnen Künstler zu sein, denen ein toter Pferdekadaver, ein verwundeter Kamerad, ein Reiterangriff oder ein brennendes Dorf noch mehr sind als Erscheinungen des Krieges, nämlich Motive jener grotesk erhabenen Schönheit, die allgegenwärtig ist und die aus dem Grässlichsten noch Arabesken des Ewigen macht. Allen diesen Künstlern wird es mehr oder weniger ergehen, wie es Goethe erging, als er, während der Belagerung von Verdun im Jahre 1792, hinter Weinbergsmauern promenierte und, erfüllt von den Problemen seiner Farbenlehre, die Phänomene der Granaten beobachtete, und „das einmal erregte Interesse sein Recht behauptete und die Produktion ihren Gang ging, ohne sich durch Kanonenkugeln und Feuerballen im mindesten stören zu lassen". Der Gewinn für unsere Kunst wird sicher gross sein. Die ungeheure Fülle neuen Anschauungsstoffes wird zu neuer Sinnlichkeit den Weg bereiten und der Maler, der Bildhauer wird, wenn er als Sieger heimkehren sollte, sieghaft auch als Künstler sein. —

K. Sch.

WILLI GEIGER, DER FÄHNRICH
KUNSTVERLAG DES GRAPHISCHEN KABINETTS, BERLIN

DREIZEHNTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. AUGUST. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Zeichnung R. Grossmann.

„DAS LEBEN IN PARIS NIMMT SEINEN UNGESTÖRTEN FORTGANG."

MLiebermann

Altes Schlachtlied

Frisch auf, ihr tapfern Soldaten!
Ihr, die ihr noch mit teutschem Blut,
Ihr, die ihr noch mit frühem Mut
belebet, suchet große Taten.

Ihr Landsleut, ihr Landsknecht, frisch auf!
das Land, die Freiheit sich verlieret,
wo ihr nicht mutig schlaget drauf,
und überwindend triumphieret.

Der ist ein Teutscher wohlgeboren,
der von Betrug und Falschheit frei,
hat voll der Redlichkeit und Treu,
nicht Glauben, nicht Freiheit verloren.

Ha, fallet in sie, ihre Fahnen
zittern aus Furcht, sie trennen sich,
ihr böse Sach' hält nicht den Stich,
drum zu der Flucht sie sich schon mahnen.

Groß ist ihr Heer, bös ihr Gewissen,
groß ist ihr Zeug, klein ist ihr Glaub,
frisch auf! Sie zittern wie das Laub,
und wären gern schon ausgerissen.

Gedichte von Friedrich Hölderlin

Dem Genius der Kühnheit

4 – 9 Strophe

Oft hör' ich deine Wehre rauschen,
du Genius der Kühnen! und die Lust,
den Wundern deines Heldenvolks zu lauschen,
sie stärkt mir oft die lebensmüde Brust;
doch weilst du freundlicher um stille Laren,
wo eine Welt der Künstler kühn belebt,
wo um die Majestät des Unsichtbaren
ein edler Geist der Dichtung Schleier webt.

Den Geist des Alls und seine Fülle
begrüßte Mäons Sohn auf heil'ger Spur,
sie stand vor ihm, mit abgelegter Hülle,
voll Ernstes da, die ewige Natur;
er rief sie kühn vom dunklen Geisteslande.
und lächelnd trat, in aller Freuden Chor,
entzückender im menschlichen Gewande
die namenlose Königin hervor.

Er sah die dämmernden Gebiete,
wohin das Herz in banger Lust begehrt,
er streuete der Hoffnung süße Blüte
ins Labyrinth, wo keiner wiederkehrt;
dort glänzte nun in mildem Rosenlichte
der Lieb' und Ruh' ein lächelnd Heiligthum,
er pflanzte dort der Hesperiden Früchte,
dort stillt die Sorgen nun Elysium.

Doch schrecklich war, du Gott der Kühnen!
Dein heilig Wort, wenn unter Nacht und Schlaf
Verkündiger des ew'gen Lichts erschienen,
und den Betrug der Wahrheit Flamme traf!
Wie seinen Blitz aus hohen Wetternächten
der Donnerer auf lange Thale streut,
so zeigtest du entarteten Geschlechten
der Riesen Sturz, der Völker Sterblichkeit.

Du wogst mit streng gerechter Schale,
wenn mit der Wage du das Schwert vertauscht,
du sprachst, sie wankten die Sardanapale,
vom Taumelkelche deines Zorns berauscht;
es schreckt umsonst mit ihrem Tigergrimme
dein Tribunal die alte Finsternis,
du hörtest ernst der Unschuld leise Stimme,
und opfertest der heil'gen Nemesis.

Verlaß mit deinem Götterschilde,
verlaß, o du der Kühnen Genius,
die Unschuld nie! Gewinne dir und bilde
das Herz der Jünglinge mit Siegsgenuß!
O säume nicht! erwache, strafe, siege!
Und sichre stets der Wahrheit Majestät,
bis aus der Zeit geheimnisvoller Wiege,
des Himmels Kind, der ew'ge Friede geht!

Der Tod für's Vaterland

Du kommst, o Schlacht! schon wogen die Jünglinge
hinab von ihren Hügeln, hinab in's Tal,
wo keck herauf die Würger dringen,
sicher der Kunst und des Arms, doch sichrer

Kömmt über sie die Seele der Jünglinge,
denn die Gerechten schlagen wie Zauberer,
und ihre Vaterlandsgesänge
lähmen die Knie der Ehrlosen.

O nehmt mich, nehmt mich mit in die Reihen auf,
damit ich einst nicht sterbe gemeinen Tod!
Umsonst zu sterben lieb ich nicht, doch
lieb ich zu fallen am Opferhügel

für's Vaterland, zu bluten des Herzens Blut,
für's Vaterland — und bald ist's geschehen! zu euch
ihr Teuren! komm' ich, die mich lieben
lehrten und sterben, zu euch hinunter!

Wie oft im Lichte dürstet' ich euch zu sehen,
ihr Helden und ihr Dichter aus alter Zeit!
Nun grüßt ihr freundlich den geringen
Fremdling und brüderlich ist's hier unten.

Gesang des Deutschen

1. Strophe

O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
Allduldend gleich der schweigenden Mutter Erd'
und allverkannt, wenn schon aus deiner
Tiefe die Fremden ihr Bestes haben!

*

Kunst und Künstler

DER DEUTSCHE

VON

KARL SCHEFFLER

Dieser Krieg stellt die Deutschen vor eine der wichtigsten Entscheidungen, die sie im Verlaufe ihres geschichtlichen Lebens haben treffen müssen. Wir rechnen mit einem Sieg am Ende aller Kämpfe, mit einem grösseren, noch mächtigeren Deutschland, das, im Verein mit anderen germanischen Völkern, ein grosses mitteleuropäisches Reich zu bilden vermag, das auf hundert Jahre hinaus wenigstens unserm Kontinent das politische Schicksal zu bestimmen imstande ist und das dadurch schon zu einer führenden Weltmacht wird. In diesem neuen Deutschland aber wird nur ein neuer Typus des Deutschen wohnen können, es kann nur regiert werden vom „Deutschen der Zukunft".

Die deutsche Nation ist die einzige, in der immer wieder gefragt wird: was ist deutsch? Mehr als alle andern Völker sind wir im Unklaren über uns selbst. Wir sind es, weil wir, inmitten Europas lebend, mit unsern Grenzen im Norden, Süden, Westen und Osten rassenfremde Völker berührend, von altersher den verschiedenartigsten Einflüssen von allen Seiten ausgesetzt und durch immer neue Blutmischungen an einer konsequenten Entwicklung gehindert, in unserm Wesen zusammengesetzter sind als irgend ein anderes Volk. Diese Zusammengesetztheit des deutschen Charakters ist gegenüber den andern Völkern unser Vorteil und unser Nachteil. Durch sie erscheint das Wesen des Deutschen einerseits unendlich und andererseits mehr oder weniger abhängig. Es erscheint dadurch in einer höheren Weise problematisch. Deutschland hat in der neueren Zeit die grössten Dichter, Musiker und Philosophen hervorgebracht; sie sind aber nicht international volkstümlich geworden, wie es kleinere französische oder englische Talente doch oft werden konnten. Keine Nation hat so selbstlos, um der Sache willen, fremde Kunst, Wissenschaft und alles sonstwie Bedeutende willkommen geheissen wie die deutsche; beliebt ist der Deutsche dadurch aber nicht geworden. Im Gegenteil, er

wird mit Misstrauen und Unbehagen betrachtet und man schilt ihn jetzt sogar einen Barbaren, wo er doch recht eigentlich der einzige Vertreter der übernationalen Weltbildung ist. Er ist nicht beliebt, weil die andern Nationen nie wissen, wie sie mit ihm daran sind. Der Engländer, der Franzose, der Italiener, der Amerikaner, alle diese Völker haben ein bestimmtes, eindeutiges nationales Profil. Auch geistig, auch seelisch. Sie alle haben es verstanden sich zu beschränken — bis zur Beschränktheit. Der Deutsche wirkt ihnen gegenüber schrankenlos. Für die deutsche Seele gilt, was Goethe einmal von dem deutschen Gesicht gesagt hat: Gottes Hand ist darin unleserlich. Bis zum Hass geht die Abneigung der Fremden einmal um der Unberechenbarkeit des deutschen Charakters willen und sodann wegen seines unendlichen Idealismus. Die Franzosen, die Engländer fühlen sich zugleich überlegen und unterlegen, sie sind uns gegenüber hochmütig und schämen sich doch auch, sie sehen uns über die Schulter an und fürchten uns. Der Fremde kann die deutsche Art gar nicht fassen, weil der Deutsche sie selbst nicht fasst und darum fortgesetzt bemüht ist, sie sich selber zu erklären. Wenn er sich mit den Dingen beschäftigt, die die ganze Menschheit angehen, so sieht auch das wie eine Selbstauseinandersetzung aus. Er ist abstrakt. Goethes Faust ist unübersetzbar, Beethovens und Bachs Musik erschreckt die Ausländer, Kants philosophische Unerbittlichkeit stösst sie ab, Schillers Idealismus wird angestaunt wie etwas Fremdartiges. Ganz ratlos sind die Fremden aber, wenn sie sehen, wie in diesem Volk, in dem das geistige Leben so vielfältig, unerschöpflich, unförmlich und unübertragbar ist, wie neben dem genialen Subjektivismus und selbst Partikularismus ein Genie des Gehorsams und des Gemeinwesens hervortritt. Der Deutsche drängt sich geradezu zur ideellen Dienstbarkeit, er hat die Sehnsucht in einer alle umfassenden Idee zu verschwinden. Er lässt sich darum leicht von Ideen und Ideenträgern blenden, es ist leicht ihm zu imponiern. Seine Fülle und Zusammengesetztheit machen ihn unsicher und formlos. Das wird von den in ihrer Einseitigkeit sicheren und formalistisch gefestigten Engländern, Amerikanern oder Franzosen dann als Schwäche aufgefasst und so behandelt. Der Deutsche kommt selten nur zum Bewusstsein und Gebrauch aller Kräfte. Er ist voller Sehnsucht und Empfindung, doch denkt er seine Empfindungen auch gerne kurz und klein; ständig analysierend sucht er die Synthese. Er hat nie ein Genie besessen, das ihn vollständig repräsentierte. Neben Goethe lebte der artverschiedene Schiller, neben beiden war ein Jean Paul möglich und diesem stand ein Lessing wieder gegenüber wie der Mensch einer andern Zone.

Es macht das Charakterbild des Deutschen noch schwieriger verständlich, dass er zugleich die höchsten modernen Beispiele von Organisation gegeben hat, dass sein Gehorsam politisch wurde, als der Nationalstaat zur führenden Idee geworden war, dass er nach der politischen Einigung von 1870 durch organisatorisch geregelte Arbeit und klugen Realismus zu Wohlstand gekommen ist, und dabei scheinbar seine ideelle Anlage vergessen hat und einem etwas empfindungslosen Materialismuss einem unbedenklichen Amerikanismus verfallen ist. Der Reichsdeutsche der letzten Friedensjahrzehnte sieht schon gar nicht mehr wie ein Sehnsüchtiger aus. Dadurch wurde er den Nachbarn nun als Konkurrent gefährlich und nur noch mehr verhasst. Mit einem Schlage ist dieser Materialismus dann aber wieder überwunden worden, als das Vaterland in Gefahr geriet, es ist der alte Idealismus mit einer monumentalen Wucht hervorgetreten, die niemand mehr für möglich gehalten hatte. Auch in diesem Fall ist der Deutsche durch die Ereignisse erst wieder mit sich selbst bekannt gemacht, von sich selbst überrascht worden.

Alles dieses ist nur erklärlich, wenn man annimmt, dass der Deutsche noch nicht geworden ist, was er werden kann und soll. Man darf sagen, dass er unbeliebt ist, weil es sein Schicksal ist noch immerfort zu werden und weil alles Werdende irritiert und ärgert. Auch sich selbst.

Jetzt ist in dieser langen, vielseitigen und oft gewaltsamen Entwicklung offenbar ein wichtiger Augenblick da. Zurück in das unpolitische Weltbürgertum der Klassikerzeit kann der Deutsche nicht, nach den Weltmachterfahrungen des letzten halben Jahrhunderts. Er kann nur vorwärts blicken und mit aller Macht daran gehen aus seiner Zusammengesetztheit ein organisches Ganzes zu machen. Man mag zweifeln, ob es überhaupt richtig war, den Deutschen zu politisieren, ihn zu einem Arbeiter im Gebiete der Weltwirtschaft zu machen; es ist aber einmal geschehen und aus dem Dilemma des Weltwirtschaftskrieges, in dessen Mittelpunkt er gestellt ist, kann ihn nur eine noch grössere politische Macht retten. Die Lösung der uralten Zweifelsfrage: was ist deutsch? kann nur gefunden werden, wenn die neuen Siege und die

neue Macht den Deutschen zwingen, ein Herrscher, ein Gesetzgeber grossen Stils zu werden. Es ist gesagt worden, wem Gott ein Amt giebt, dem giebt er auch den Verstand. In diesem Sinne muss die aus diesem Kriege dem Deutschtum erwachsende Aufgabe neue Fähigkeiten entwickeln, oder vielmehr die alten Kräfte so gruppieren und zusammenbringen, dass das unsicher Vieldeutige, ohne dass es an Tiefe und Gehalt verliert, eindeutig sicher wird. Paul de Lagarde hat einmal klug gesagt, ein Volk erwürbe durch den Krieg die Fähigkeit, die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Feindes, den es bekämpft, in sich aufzunehmen. Ist das richtig, so ist jetzt der Zeitpunkt, wo der Deutsche vom Engländer dessen kolonisierende Fähigkeit, vom Franzosen dessen Sinn für ausdrucksvolle, allgemeinverständliche Form, vom Russen eine gewisse naive Kindlichkeit erwerben muss und wo alles dies den Deutschen erst recht zum Deutschen der Zukunft machen hilft. Alles liegt, wie mir scheint, in einer Forderung: der Deutsche muss herrschfähig werden. Das heisst, er muss aus der Fülle der Möglichkeiten, die in ihm liegen, das Wesentliche wählen und sich daran allein halten. Ein ungeheurer Lehrstoff ist in Jahrhunderten angehäuft; jetzt gilt es, vollkommen Herr darüber zu werden. Dem Genie des Gehorsams muss sich ein hohes Selbstgefühl gesellen, dergestalt dass der Deutsche eine neue Demut vor Gott und einen neuen Stolz vor den Menschen gewinnt. Die Kultur der Zukunft wird mit dem Willen des Deutschtums verbunden sein, wenn es gelingt den Goethedeutschen und den Schillerdeutschen, den Lutherdeutschen und den Bismarckdeutschen zu verschmelzen in dem Deutschen der Zukunft.

Dann wird unsere Kunst das allzu Induvidualistische, das Gedankliche oder provinziell Enge, das Vergrübelte und Sentimentalische verlieren und allen Völkern verständlich werden. Das deutsche Talent wird weltmächtig werden, die deutsche Bildung wird gestaltende Kraft erlangen und ein Weltereignis sein. Vielleicht muss das Griechentum des deutschen Geistes in der mächtigen neuen Politisierung, die unserer wartet, zu einem rauherem Römertum sich wandeln. Sei es darum! Wir stehen mit anderen europäischen Völkern in diesem Augenblick vor der Frage, welche Nation kulturell führen kann und will und welche politisch und geistig mehr zur Abhängigkeit verurteilt ist. Wir haben ein gutes Recht, auf endgültigen Sieg, auf eine neue grosse Mission unter den Völkern Europas zu hoffen. Aber wir müssen uns darüber klar sein, dass damit die Zeit tiefsinniger Sonderlichkeit vorbei ist, dass die Politik heute das Schicksal der Völker und darum auch der Kunst ist.

AUS ALFRED LICHTWARKS
DER DEUTSCHE DER ZUKUNFT

Aus der vieltausendjährigen Geschichte unserer Rasse kennen wir genauer ein paar hundert Jahre. Schon wie unsere Vorfahren vor fünfhundert Jahren ausgesehen haben, müssen wir aus Bruchstücken erraten. Was sie dachten und fühlten, ist uns weiter zurück noch — mit grossen Lücken — auf ein paar Jahrhunderte zu enträtseln, aus früherer Zeit wird nur gelegentlich eine kurze Strecke durch ein Licht, das von aussen auf den Pfad unserer Entwicklung fällt, aus tiefer Nacht hervorgehoben.

Aber trotz aller Trümmer und Lücken der Überlieferung vermögen wir selbst aus den Thatsachen, die jedem geläufig sind, zu erkennen, welche tiefen Wandlungen Seele und Charakter unseres Volkes in der kurzen Spanne von zweitausend Jahren durchgemacht hat. Aus dem Deutschen des Tacitus, einem Jäger und Krieger, der den Ackerbau, Industrie und Handel verachtete, sehen wir in wenigen Jahrhunderten den Ackerbauer, dann den Städtebewohner, den Kaufmann, Geldmann und Industriellen werden und in diesen Thätigkeiten neue Charakterzüge annehmen. Kaum ein Jahrtausend nach der Völkerwanderung — eine sehr kurze Spanne Zeit — war der Deutsche Ackerbauer geworden, war

schon Hofmann gewesen, der alle Kultur des Abend- und Morgenlandes in sich vereinte, hatte Römerstädte auf seinem Boden zu neuem Leben entwickelt, hatte auf jungfräulichem Boden neue gegründet, war aus dem freien Bauern ein Höriger geworden und schickte sich an — der ehemalige Städtehasser — innerhalb seiner festen Mauern zum engherzigen, kurzsichtigen, kleinlichen Spiessbürger zu werden, dem jeder der grossen Züge des kaiserlichen deutschen Mannes, wie ihn Walther besungen und der grosse Bildhauer von Naumburg körperhaft vor unsere Augen gestellt hat, eingeschlafen war. Und dann kam die Zeit des Kräfteverfalls, wo aus dem freien Deutschen die Knechtsnatur wurde, die wir heute noch nicht überwunden haben. Die Beobachtung der unendlichen Mannigfaltigkeit der Mannestypen, die unser Volk allein im letzten Jahrtausend hervorgebracht hat, der zahllosen Seelenzustände, die es durchlaufen hat, giebt uns heute das Recht, unsere Erziehung in die Hand zu nehmen, um aus unserem Charakter auszumerzen, was an beklagenswerten Folgen der Jahrhunderte der nationalen Schmach noch in uns steckt. Wir haben zu lange wesentlich der Intelligenz gelebt. Es ist Zeit, dass nun die sittlich-religiösen und die künstlerischen Kräfte zur Entfaltung kommen.

Wenn im Fichtenwald ein Stamm gefällt ist, und die Wurzel wird nicht ausgerodet, so stirbt der Stumpf nicht ab. Die Wurzeln, die im Dunkel der Tiefe ihre Arbeit verrichten, spüren es kaum in ihrer lichtlosen Heimstätte, dass oben sich ein Schicksal erfüllt hat, denn sie sind mit denen der Nachbarbäume eng verwachsen und geben ihnen die Nahrung ab, die sie aus der Erde ziehen. In den Nachbarstämmen steigen ihre Säfte hinauf in die Kronen, die sich in Luft und Licht des Himmels wiegen, und steigen herab und nähren auch die Wurzeln und den Stumpf des entkronten Baumes, so dass sie nicht faul werden.

Im Wald der Kulturvölker hat unser Volk durch Jahrhunderte als Baumstumpf gestanden, dessen Wurzeln die Nachbarstämme nährten, dessen Stumpf von ihnen Nahrung zurückempfing.

Aus den uralten Wurzeln haben wir nun aufs neue einen Stamm zum Himmel hinauf gesandt und treiben unsere Lebenssäfte zum eigenen Wipfel empor.

Aber die Mächte, die dem ersten Stamme den Untergang bereitet haben, sind noch nicht überwunden und lauern — immer noch dieselben — in uns und um uns her.

Schutz vor erneuter Vernichtung gewähren uns nicht die äusseren Einrichtungen unseres Volkstums, nicht unsere Bündnisse. Das alles kann der Sturm einer Nacht hinwegfegen.

Aber unbesiegbar werden wir stehen bleiben, wenn jeder Einzelne in jeder Stunde, bei jedem Werk, an jedem Ort, wohin ihn Mut und Schicksal gestellt haben, das höchste Maass seines Willens und seiner Kraft entfalten lernt.

Die erste Kriegswoche

in Berlin

nach Mitteilungen Berliner Tageszeitungen

Mit sieben Zeichnungen

von

Max Beckmann

Ich bestimme hiermit: Das Deutsche Heer und die Kaiserliche Marine sind nach Maßgabe des Mobilmachungsplans für das Deutsche Heer und die Kaiserliche Marine kriegsbereit aufzustellen. Der 2. August 1914 wird als erster Mobilmachungstag festgesetzt.

Berlin, den 1. August 1914. Wilhelm I. R.

von Bethmann Hollweg.

In der Eisenbahn.

Der Mobilmachungsbefehl, der in wenigen Stunden im ganzen Reiche bekannt geworden ist, hat die zahlreichen Reisenden in den Bädern und Kurorten aus ihrer Ferienruhe jäh aufgescheucht und hat ein gewaltsames Zurückfluten der Menschenmassen zur Folge. Das einzige Gespräch in den Eisenbahnen ist der Krieg. Man sieht die meisten ratlos, weil eigentlich keiner mehr weiß, was und wie ein Krieg eigentlich ist. Da jeder einzelne persönlich irgendwie in die sich vorbereitenden Ereignisse verwickelt werden wird, so kann man alle Affekte beobachten. Neben der stillen Sorge sieht man den lauten Schmerz, neben den Zeichen freudiger Genugthuung den tiefen Ernst. Allgemein ist aber ein wunderschönes, vorbehaltloses Vertrauen auf den Sieg unserer guten Sache. Durch alle geht, nach dem ersten Entsetzen, eine Entschlossenheit, die durch nichts zu brechen sein wird.

Vor dem Kronprinzenpalais.

Gegen sieben Uhr hatte sich vor dem Kronprinzlichen Palais, Unter den Linden, eine riesige Menschenmenge angesammelt. Auf der Rampe vor dem Eingang stand das Auto des Kronprinzen: so wartete alles gespannt auf sein Kommen. Die Rampenbrüstungen waren dicht besetzt, an den Laternenpfählen waren Jungen emporgeklettert: dann und wann erhob sich von weitem her anschwellend die Wacht am Rhein — immer wieder klang das „Lieb' Vaterland, magst ruhig sein". Zuweilen stiegen Hochrufe auf, wenn der Wind die Gardinen an der offenen Balkontür im ersten Stock bewegte, und man glaubte, der Kronprinz käme. Um dreiviertel sieben öffnet sich das Portal das weiße Kleid der Kronprinzessin leuchtet auf, dahinter der Kronprinz in der Schwarzen-Husaren-Uniform, und ein einziges jubelndes endloses Hochrufen steigt auf, wie ein riesenhafter Strom drängt sich die Menge um das Automobil, das ganz langsam davonzufahren versucht. Immer von neuem grüßen die beiden im Wagen, immer von neuem steigt aus der Menge das einende Rufen, und erst nach einer ganzen Weile kann das Automobil weiter, die Linden entlang, fahren, wo sich die stürmischen Begrüßungen erneuern.

Zwei Stunden später. Der Kronprinz und seine Gemahlin sind inzwischen zurückgekehrt. Wieder drängen sich dichte Massen Unter den Linden. Am Brandenburger Thor, an der Friedrichstraße war das Gedränge mitunter lebensgefährlich; nicht zu beschreiben aber war das Gewimmel zwischen der Königlichen Bibliothek und dem Kronprinzlichen Palais. Zehntausende waren hier auf verhältnismäßig engem Raum zusammengekeilt, vergeblich versuchten Schutzleute zu Fuß und zu Pferde den wenigen Autos, die sich unvorsichtigerweise zu weit in die Volksmassen hinein gewagt hatten, einen Rückweg zu schaffen. Wie die Mauern standen die Abertausende, gespannt hinaufblickend nach den hellerleuchteten Fenstern des Thronfolgerpalais. Wohl ein dutzendmal schon waren die „Wacht am Rhein" und „Deutschland, Deutschland über alles" im Massenchorgesang erklungen, unzählige Hurras und Hochs waren ausgebracht worden auf Kaiser und Vaterland, den Kronprinzen und Kaiser Franz Josef. Hoch herab von einem Lichtmast schwenkten zwei Jungen Fahnen in den deutschen und österreichischen Farben. Da that sich die Mitteltür des großen Balkons am Palais auf, und der Kronprinz und die Kronprinzessin traten heraus. War das ein Enthusiasmus,

der beide empfing. Ein Jubelsturm begeisterter Menschen, alter und junger, die wußten, daß die da oben nicht weniger wagten als jeder der Millionen braver Krieger, die in den nächsten Tagen hinausziehen sollten zu des Reiches Schutz und Wehr.

Tiefer und tiefer sank der Abend — die Bogenlampen flammten auf, und auf der Rampe, auf dem Asphalt, drüben in den Fenstern des Zeughauses harrte die Menge, rufend, singend, für die ungeheure Erregung der Stunde einen Ausgleich suchend. Da steigt es plötzlich auf, ernst und feierlich, das eherne Lutherlied: „Ein' feste Burg ist unser Gott!" Die Hüte sinken, das Rufen verstummt; es ist, als ob der ganze Ernst der Tage hier den Menschen ins Bewußtsein kommt „Und wenn die Welt voll Teufel wär", stieg es groß und gemessen zu dem abendlichen Himmel auf.

Der Kaiser.

Sobald gestern nachmittag auf dem Königlichen Schlosse die purpurne Königsstandarte hochging, drängten ungezählte Tausende nach dem Schloßplatz und dem Lustgarten, die bald vom Dom bis zur Spree und von den Terrassen des Schlosses bis zur Nationalgalerie dicht besetzt waren. Machtvoll brausten nationale Lieder empor, die „Wacht am Rhein", „Heil dir im Siegerkranz", „Deutschland, Deutschland über alles". Plötzlich — es war kurz nach sechs Uhr — öffneten sich die Türen des Balkons, der dem Dom gegenüberliegt. Der Kaiser, die Kaiserin und die Prinzen Adalbert und Oskar traten, von ungeheurem Jubel empfangen, heraus. Es dauerte geraume Zeit, ehe die brausenden Hochs verstummten und der Kaiser sprechen konnte. Markig und von tiefstem Ernst erfüllt klangen die Worte, mit einer Wucht, die der entscheidenden Stunde entspricht. Einige Sätze, zornbebend gesprochen und aus dem Fluß der Rede markant hervorgehoben, müssen sich unvergeßlich jedem einprägen, der die Anklage mitangehört, die der Kaiser vor versammeltem Volk gegen den friedenstörenden Nachbar schleuderte. Erschüttert stand die Menge entblößten Hauptes da, als der Kaiser zum Schluß alle aufforderte, den Himmel anzuflehen um den Sieg der deutschen Waffen! Der Kaiser sagte, er danke für die Liebe und Treue, die ihm erwiesen werde. Wenn es zum Kampfe komme, höre jede Partei auf. Wir seien nur noch deutsche Brüder. In Friedenszeiten habe ihn ja wohl die eine oder die andere Partei angegriffen, daß verzeihe er von ganzem Herzen. Wenn unser Nachbar uns den Frieden nicht gönne, dann hoffe und wünsche er, daß unser gutes deutsches Schwert siegreich aus dem Kampfe hervorgehe.

An das deutsche Volk!

„Eine schwere Stunde ist heute über Deutschland hereingebrochen. Neider überall zwingen uns zu gerechter Verteidigung. Man drückt uns das Schwert in die Hand. Ich hoffe, daß, wenn es nicht in letzter Stunde meinen Bemühungen gelingt, die Gegner zum Einsehen zu bringen und den Frieden zu erhalten, wir das Schwert mit Gottes Hilfe so führen werden, daß wir es mit Ehren wieder in die Scheide stecken können. Enorme Opfer an Gut und Blut würde ein Krieg vom deutschen Volk erfordern, den Gegnern aber würden wir zeigen, was es heißt, Deutschland anzugreifen. Und nun empfehle ich euch Gott. Jetzt geht in die Kirche, kniet nieder vor Gott und bittet ihn um Hilfe für unser braves Heer!"

Rede des Kaisers am 31. Juli.

An das deutsche Volk!

Seit der Reichsgründung ist es durch 43 Jahre Mein und Meiner Vorfahren heißes Bemühen gewesen, der Welt den Frieden zu erhalten und im Frieden unsere kraftvolle Entwickelung zu fördern. Aber die Gegner neiden uns den Erfolg unserer Arbeit.

Alle offenkundige und heimliche Feindschaft von Ost und West, von jenseits der See haben wir bisher ertragen im Bewußtsein unserer Verantwortung und Kraft. Nun aber will man uns demütigen. Man verlangt, daß wir mit verschränkten Armen zusehen, wie unsere Feinde sich zu tückischem Überfall rüsten, man will nicht dulden, daß wir in entschlossener Treue zu unserem Bundesgenossen stehen, der um sein Ansehen als Großmacht kämpft, und mit dessen Erniedrigung auch unsere Macht und Ehre verloren ist.

So muß denn das Schwert entscheiden. Mitten im Frieden überfällt uns der Feind. Darum auf! zu den Waffen! Jedes Schwanken, jedes Zögern wäre Verrat am Vaterlande.

Um Sein oder Nichtsein unseres Reiches handelt es sich, das unsere Väter sich neu gründeten. Um Sein oder Nichtsein deutscher Macht und deutschen Wesens.

Wir werden uns wehren bis zum letzten Hauch von Mann und Roß. Und wir werden diesen Kampf bestehen auch gegen eine Welt von Feinden. Noch nie ward Deutschland überwunden, wenn es einig war.

Vorwärts mit Gott, der mit uns sein wird, wie er mit den Vätern war!

Berlin, den 6. August 1914. Wilhelm.

An das deutsche Heer und die deutsche Marine!

Nach dreiundvierzigjähriger Friedenszeit rufe Ich die deutsche wehrfähige Mannschaft zu den Waffen.

Unsere heiligsten Güter, das Vaterland, den eigenen Herd gilt es gegen ruchlosen Überfall zu schützen.

Feinde ringsum! Das ist das Kennzeichen der Lage. Ein schwerer Kampf, große Opfer stehen uns bevor.

Ich vertraue, daß der alte kriegerische Geist noch in dem deutschen Volke lebt, jener gewaltige kriegerische Geist, der den Feind, wo er ihn findet, angreift, koste es, was es wolle, der von jeher die Furcht und der Schrecken unserer Feinde gewesen ist.

Ich vertraue auf Euch, Ihr deutschen Soldaten! In jedem von Euch lebt der heiße, durch nichts zu bezwingende Wille zum Siege. Jeder von Euch weiß, wenn es sein muß, wie ein Held zu sterben.

Gedenkt unserer großen ruhmreichen Vergangenheit!

Gedenkt, daß Ihr Deutsche seid!

Gott helfe uns!

Berlin, Schloß, den 6. August 1914. Wilhelm.

Auf dem Bahnhof.

Auf dem Bahnhof! Auf den Zufahrstraßen neben den Gleisen stehen in langen Kolonnen Reservisten und Landwehrtruppen. Mehrere Züge sind bereits gefüllt und harren nur der Freigabe der Abfahrt. Ruhig, ohne jede Aufregung, auch ohne Abschiedsszenen, denn die Angehörigen der Krieger sind draußen vor der Sperre zurückgeblieben. Dort stehen sie Kopf an Kopf, hin und wieder nach der Kolonne hinlugend, wo der Vater, der Bruder oder der Bräutigam steht. Mühsam werden die Thränen verhalten, denn Tapferkeit ist der Frauen Tugend geworden in der höchsten Not. Auf dem Bahnsteig herrscht striktes Alkoholverbot. Diese Truppen brauchen keine durch Alkohol beeinflußte Begeisterung; sie wollen auch keine Betäubung der Gefühlsemfindungen. Jetzt gibt die Lokomotive Dampf, und der Zug setzt sich langsam mit seiner schweren Last in Bewegung. Da bricht die Abschiedswehmut noch einmal durch. Unter Hurra und Tücherschwenken ersticken die letzten Zurufe der Zurückgebliebenen.

Gleich darauf Trommelwirbel im Marschtempo. Die Pfeifer blasen „Muß i' denn". Da setzen sich die Massen in Bewegung, um das Bataillon Garde, das da anrückt, mit Jubel zu begrüßen. Nur eben soviel Straße bleibt frei, um die Truppen durchzulassen. Im strammen Schritt marschieren sie nach den bisher freigehaltenen Bahnsteigen. Ein Trompetensignal. In Sektionskolonnen formieren sich die Gardisten vor den einzelnen Wagen. Unteroffiziere schreiten ihre Korporalschaften ab. Der Feldwebel vergewissert sich noch einmal. Dann erstattet er seine Meldung, beim Bataillonskommandeur laufen die Fäden zusammen. Ein zweites Trompetensignal. Mit ruhigem, festem Schritt besteigen die Leute den Zug. Noch nicht zehn Minuten sind vergangen, da ist das Bataillon „marschbereit". „Alles geht wie am Schnürchen." Diese Ordnung macht uns keiner nach, ebensowenig wie den deutschen Schulmeister und den deutschen Offizier. Der Mann mit der roten Mütze hebt sein weißes Schild. Tausend Hurras aus kräftigen Männerkehlen. „Deutschland, Deutschland über alles!" Auch dieser Zug geht zur Grenze ab, in langer, beschwerlicher Fahrt führt er unsere Garde dem Schauplatz neuer Taten entgegen. Keine verwandt-

schaftlichen Beziehungen halten die draußen Harrenden mehr zu den jetzt Abfahrenden. Es ist die allumfassende Liebe, die Teilnahme für die anderen, die sie an diesen Ort bannt, wo vor Stunden vielleicht ihnen das Liebste entführt worden ist in eine ungewisse Zukunft ... Und auch ein alter Krieger, der die Denkmünzen von 1866 und 1870/71 auf der Brust trägt, zerdrückt eine Thräne. Er weiß, was dieser Abschied bedeutet.

Beginn des Kampfes

Die Festung Lüttich ist genommen. Nachdem die Abteilungen, die den Handstreich auf Lüttich unternommen hatten, verstärkt worden waren, wurde der Angriff durchgeführt. Heute morgen (am 7. August) war die Festung in deutschem Besitz.

Mit einer glänzenden That hat der Feldzug eingesetzt. Eine große moderne Festung ist im Laufe weniger Tage erobert worden. Am 5. August war von einer unbedeutenden Truppenabteilung ein Handstreich versucht worden. Am nächsten Tag ist der Angriff mit besserem Erfolg wiederholt worden. Um sich die Tragweite dieses Unternehmens klar zu machen, muß man sich den Zustand einer modernen Festung vorstellen, die seit mehreren Tagen armiert und mit ihrer Kriegsbesatzung versehen war. Im allgemeinen kann eine solche Festung erst nach längerer Belagerung und nach gründlicher Vorbereitung durch Beschießung gestürmt werden. Wenn es den deutschen Truppen gelang, die Werke so schnell zu nehmen, so ist es ein glänzender Beweis für die außerordentliche Tapferkeit der beteiligten Truppen und für die vortreffliche Führung. Ein Bravo unserer tapferen Armee!

FERDINAND HODLER, FRAUENKOPF*
MIT ERLAUBNIS VON R. PIPER & CO. MÜNCHEN

DIE MODERNE IM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM ZU KÖLN

VON

EMIL WALDMANN

II

Ob auch Ernst te Peerdts „Gartenbild“ (1873) auf die gleiche Quelle zurückgeht oder nur infolge der gleichen künstlerischen Atmosphäre so wurde, ist schwer zu entscheiden. In Paris war te Peerdt nie, in München hat er studiert und da ist es sehr gut möglich, dass er, wenn auch nur indirekt, vielleicht gar über den Umweg Szinye, an diesen neuen Bestrebungen teilnahm. Sein „Gartenbild“ ist ein beachtenswertes und bedeutendes Dokument dieses frühdeutschen Pleinairismus. Es ist viel diskreter und farbig viel origineller als Szinyeis „Frühstück“. Die Gartenlandschaft mit ihren klaren hellen Tönen, das reiche Bukett der sehr nobel zusammengestellten Lokalfarben (schwarz, gelb, grau, blau, weiss, braun und rot — also fast genau die Palette von dem Stilleben auf Manets „Déjeuner sur l'herbe“) in der Figurengruppe, das alles wirkt sehr frisch und überraschend, ebenso wie der vorsichtig vom vorderen Bildrande heranschleichende Schatten. Noch einen Schritt weiter, und ein Monet wäre da. Aber dieser fehlende Schritt enthielte das Wesentlichste: die Bewegung des Atmosphärischen, und so bleibt als Ganzes doch nur ein Pleinairbild, in dem Luft und Licht plötzlich, während und wegen des

* Anm. d. Red.: Mit Bezug auf dieses Bild versendet die Leitung des Kölner Museums die Mitteilung, dass sie anstatt des Hodlerschen Bildes eine Tafel aufgehängt hat, worauf zu lesen ist: „An dieser Stelle hing ein Bild von Ferdinand Hodler, der sich nicht gescheut hat, einen Genfer Protest mit zu unterzeichnen, in dem die Rede ist von einem ungerechtfertigten Attentat der Vernichtung der Kathedrale in Reims, das, nach der beabsichtigten Zerstörung historischer und wissenschaftlicher Schätze in Löwen, einen neuen Akt der Barbarei bedeute und die ganze Menschheit herausfordere.“ Siehe darüber auch die Chronik.

Und nun malt er das mit genau diesen Akzenten, er charakterisiert den kleinen Vorgang, wie der junge Ehemann seiner kostbar angezogenen Frau galant den Arm bietet, er rundet die Figuren plastisch, fast wie Courbet, er bringt die Farben herrlich zum Leuchten und emailliert die Oberfläche, fast wie Courbet, nur ohne Schwarz, und giebt dann den Garten, etwas leichter, etwas mehr im allgemeinen schimmernd, etwas zerflatternder in der Wirkung. In dieser Klarheit und Selbstbeschränkung, dass er nur das malt, was er malen will, äussert sich das echt Französische seiner Kunst mit ihrer „raison". E. te Peerdts „Gartenbild" ist, als Typus genommen, reichhaltiger und umfassender, Renoir ist dafür intensiver. — Man kann diesen Renoir im Rahmen der Kölner Galerie als ein Programmbild betrachten, als ein Beispiel dafür, wie der französische Impressionismus anfing, gleichsam, um ihn in wenigstens einem Hauptdokument vertreten zu haben, einstweilen, bis Manet und Monet einziehen. Der moderne deutsche Impressionismus dagegen ist jetzt schon mit grösserem Aufgebot zur Stelle. Nicht so allerdings, dass er ein Hauptsammelgebiet des Museums darstellte, aber dadurch, dass diese Richtung in einigen ihrer entscheidendsten Bilder repräsentiert wird, hat diese Repräsentation etwas sozusagen Definitives. Eines davon ist Liebermanns „Judengasse in Amsterdam" vom Jahre 1905. Es ist die endgültige Formulierung eines Themas, das Liebermann, wie alle seine Themen, immer und immer wieder von den verschiedensten Seiten angepackt hat. Es ist ja oft so bei ihm. Sieht man sein Schaffen aus der Nähe an und in zeitlicher Begrenzung, so kann einem die Produktion des Augenblicks manchmal etwas eintönig vorkommen; es kann so scheinen, als interessiere er sich überhaupt nur für ein Thema, etwa für „Reiter am Meere" oder „Sandburgen am Strande" oder den „Gemüsemarkt" oder den „Platz in Haarlem". Gewinnt man aber einen gewissen Abstand, so sieht man,

A. WALDSCHMIDT, PFLÜGENDER MANN

Malens, stillgestellt wurden. Vom Impressionismus aus betrachtet steht dieses Bild gegenüber der Entwicklung in Frankreich etwas zurück, es steht annähernd auf derselben Stufe wie das fünf Jahre früher entstandene grossfigurige „Gartenbild mit dem Ehepaar Sisley" von August Renoir, das die Galerie vor kurzem erworben hat. Es ist ein frühes Bild des Meisters, datiert 1868, aus jener ersten Periode seines Schaffens, die man nur in Deutschland kennen lernen kann und deren Hauptwerke die „Knaben mit der Katze" (Sammlung Arnhold), das „Mädchen im Grünen" (Nationalgalerie), die „Lise" (Folkwang) und eben dieses „Ehepaar Sisley" darstellen. Wohl ist der junge Künstler hier in der Behandlung des Pleinairproblems noch sehr vorsichtig, er sorgt dafür, dass die Figuren im Schatten bleiben und nicht von den Sonnenstrahlen getroffen werden, so wie er es dann fünf Jahre später in der „Moulin de la Galette" und der „Schaukel" gewagt hat. Er fürchtet noch, dass die Sonne ihm die Plastik zerstöre und ihm die Farben weg blende. Aber erstaunlich bleibt dennoch die Kraft der Konzentrierung, deren der Künstler schon fähig ist. Ohne sich durch irgend etwas beirren zu lassen, arbeitet er rein die Erscheinung heraus, er organisiert die Elemente gut — da ist die Gruppe, plastisch gesehen und reich bewegt, eindringlich im Ausdruck und sehr schön in den prächtigen Farben — und dann ist da der Garten, als Begleitung, möchte man sagen.

ADOLF MENZEL, DER TEMPELHOFER BERG
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A. G. MÜNCHEN

VINCENT VAN GOGH, DIE ZUGBRÜCKE

dass diese Themen doch schnell wechseln und dass, was einem als Wiederholung vorkam, im Grunde ein Reichtum ist, dass er nur nicht ruht, bis er seinem jedesmaligen Thema die letzte erschöpfendste Formulierung abgerungen hat. Angesichts dieser etwas komplizierten Natur seines Produzierens ist es besonders für ein Museum schwer, Liebermann zu kaufen. Man möchte doch keine zweiten Fassungen haben, sondern letzte Fassungen. Für das Thema der „Judengasse" ist es Köln gelungen, diese endgültige Fassung zu erwerben. Es ist das reichste und zugleich klarste Bild aus dieser Gruppe. Wie die etwas schwierige Raumgliederung mit der Ecke auf den ersten Blick klar herauskommt, wie zu diesem Eindruck die Bedeutung der Farbe mitwirkt, das scharfe Gegeneinandersetzen von Dunkelbraun und Weiss, da, wo es um die Ecke geht, die Entschiedenheit, mit der dann auf dem dominierenden Braun der Häuserfronten das Weiss der Fensterkreuze zum Sprechen gebracht ist — wie genau im Mittelpunkte des Bildes der grüne Akzent des Gemüsekarrens steht, wie das bisschen Blau und Rosa auf dunklem Fond das Ganze bereichert und schön macht und wie über diesem Ganzen die eigene Liebermannsche fein bewegte Atmosphäre ruht, mit ihrem lebendigen durchsichtigen Ton, — alles das fühlt man in dieser Selbstverständlichkeit und Instinktsicherheit vor keiner der anderen Judengassen. Diese Perle Liebermannscher Kunst hat ihr Pendant in der „Reiterin mit Reitknecht im Park", was von der Sezession 1913 her bekannt ist, wo es einen der wenigen Lichtpunkte des modernen Schaffens darstellte. So selbständig, ja, so eminent persönlich das Bild auch vor uns hintritt, so voll ist es doch von guter Tradition. Es stammt von einem Künstler, der sowohl den malerischen Klang Corots in mächtiger Stärke neu aufleben lässt (es giebt ein paar Bilder bei Liebermann, die auf dieser Linie liegen — ein „Nordwyk binnen" in der Sammlung Schmeil in Dresden gehörte bisher zu den stärksten Proben dieser Art), dem aber auch die fabelhaft elegante, allen „Eleganten" jedoch verschlossene Art der Zeichnung eines Degas im Blut liegt. Neben diesen Meisterwerken hat Liebermanns immerhin sehr faszinierendes Selbstbildnis einen etwas schweren Stand, und auch der „Samariter" dürfte wohl noch nicht das letzte Wort sein, das in Liebermanns stilisierender Manier denkbar ist. Studienhaft, aber als technisches Bravourstück von unübertrefflicher Meisterschaft steht der „Reitknecht und Pferd" vor uns, eine ganz mit dem Spachtel hingesetzte Skizze aus dem Gedankenkreise der „Reiterin". Menzel, der Grossmeister Berliner Kunst vergangener Jahrzehnte, hätte es sich gewiss freundlichst (das heisst auf Menzelsch: gröblichst) verbeten, dem Impressionismus zugezählt zu werden. Doch dieses Frühbild, die kleine Landschaft mit dem Karren im Trab, die das Kölner Museum eben erworben hat, ist doch reiner Impressionismus, vom gleichen Gewächs wie der beste Constable und der späte Daubigny, frisch im Naturgefühl, konzentriert als Erscheinung, lebhaft in der Bewegung und von einem juwelenhaften Einklang der Farbe, diesem saftigen, bis Schwarzblau reichenden Grün unter dem bleiern flüssigen Himmel, auf dem überall das Abendrot

PAUL GAUGUIN, MÄDCHENKOPF

glänzt. Der Zusammenhang mit Constables Skizzen ist, wie so oft in jener Periode, greifbar, aber auch mit Studien des Dresdeners Dahl und des Berliners Blechen. Gewisse Partieen, die Bäume und besonders der Himmel, erinnern an Menzels „Blick auf den Garten des Albrecht-Palais" der Nationalgalerie, und so wird das bezaubernde Bildchen bald nach 1845 entstanden sein, damals als das Studium Constablescher Skizzen (Ausstellung im Hotel de Rôme) Menzel zu einer erhöhten Geschmeidigkeit des Pinselstriches anfeuerte.

Max Slevogt ist seiner Bedeutung entsprechend noch nicht in diesem Museum vertreten. Sein „Französischer Kürassier" vom Jahre 1909 giebt nur eine Probe seines Könnens, man fasst den Elan dieser Kunst auf. Mit stupender Eindringlichkeit der Zeichnung (man sehe allein einmal den Ausdruck der Silhouette!) giebt er seiner Malerei erst den wahren inneren Nerv, man empfindet, wie die Graphik, der er seit einem Jahrzehnt mit Leidenschaft zugethan ist, seiner Malerei neue Kräfte zugeführt hat, und man wartet gespannt auf die Meisterwerke, die hier noch latent sind.

Das Bild des deutschen Impressionismus wird ergänzt durch eine äusserst lebendig gemalte und in der farbigen Haltung sehr selbständige „Lachende Köchin" von Gotthard Kühl vom Jahre 1903. Dunkelgrün, Schwefelgelb, Weiss und starkes Blau stehen hier in aller Kraft und Reinheit zusammen und erhöhen den Eindruck der heiteren Stärke, der dem Gegenstand so angemessen ist. Fritz von Uhdes „Drei Mädchen im Garten" sagen nichts anderes als was ähnliche Fassungen des gleichen Themas nicht auch sagten. Eine feine Persönlichkeit innerhalb des impressionistischen Rahmens ist August Deusser, dessen kleines Kürassierbild „Pauker und Trompeter" durchaus nicht nur aus lokalpatriotischen Gründen in der Galerie hängt, ebenso wie die „Korngarben" des Rheinländers Julius Bretz: feines Naturempfinden mit malerischer Kultur und einer gewissen Energie des Sehens gestaltet. —

PAUL GAUGUIN, REITER AM MEER

Neben den beiden Sammelgebieten, dem deutschen „Realismus" und dem französisch-deutschen „Impressionismus" hat die Galerie noch ein drittes in ihr Programm eingestellt, jene Malerei, die durch die Namen van Gogh einerseits und Gauguin andrerseits bezeichnet wird und zu denen dann wohl später einmal Cézanne hinzutritt —, kurz, den sogenannten Nachimpressionismus. An der Art, wie besonders van Gogh vertreten ist, sieht man sofort, dass diese Gruppe nicht als Appendix oder Ausläufer des Impressionismus behandelt werden soll, sondern

AUGUST RENOIR, DAS EHEPAAR SISLEY

VINCENT VAN GOGH, KNABENBILDNIS

dass hier ein neues Kapitel beginnt, das letzte Kapitel der so überaus reichen Geschichte der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. Cézanne und van Gogh, und in gewisser Sonderstellung neben ihnen Gauguin, haben die Konsequenzen aus dem Impressionismus gezogen. Jene Phänomenalität, jene Erscheinungskraft, die von den Impressionisten am stärksten Edouard Manet besitzt und die er von Anfang an gleichsam unter der Hand äussert, haben diese neueren zum Bildprinzip durchgearbeitet und zu einer ganz neuen Monumentalität erhoben. Nicht aus Berechnung, sondern aus Instinkt. Wenn Manet einen Menschen oder eine Landschaft anschaut, dann entwickelt sich in seiner anschauenden Phantasie die Vision zu ihrer sprechendsten, eindrucksvollsten Erscheinung. Was dann auf der Leinwand steht, ist die Summe dessen, was auf ihn wirkte. Daher bei ihm diese unvergleichliche Klarheit. Eine Wange in einem Männerantlitz ist eine helle Fläche, und wenn sie im Schatten liegt, so liegt transparent eine dunkle drüber; denn diese beiden Flächen sind das, was auf ihn wirkte. So sieht auch Cézanne, so auch van Gogh. Nur, dass bei ihnen das, was bei Manet das Licht sagt, mehr die Farben sagen und bei van Gogh noch dazu die der Erscheinung eingeborene Linie. Unter diesem Sehzwang vernachlässigen sie, was Manet noch sehr interessierte, das Zufällige jeder Erscheinung, das Spiel, den Wechsel, der die Dinge von Augenblick zu Augenblick verändert. Manet ist bezaubernder, sie sind, wenigstens in den Werken, in denen sie sich realisiert haben, intensiver —, wenn man es einmal ganz im allgemeinen ausdrücken darf und nicht vergessen will, dass das Entscheidende hier nicht das Prinzip, sondern die Nuance macht.

Man sieht gegenüber von van Goghs „Jungen in Blau" auf den ersten Blick, dass es dasselbe Verfahren ist wie bei Manet. Nur die sprechenden Punkte sind aus der Erscheinung herausgeholt. Aber was dem Bilde die zwingende Phänomenalität verleiht, ist die Kraft, mit der die Farbe dieses Sprechende zur Wirkung bringt. Der Anzug und der Hut stehen dunkelblau vor einem hellflaschengrünen Fond, das Gesicht ist braungrau angelegt, in den Schatten rosa vormodelliert, dann mit Zinnober stark übergangen; der weissrosa Slips, ebenso gemacht, bringt durch den Gegensatz seiner Zartheit den Kopf schlagend klar heraus. Das Alltägliche, die Erscheinung irgendeines beliebigen Jungen, hat hier in einer Weise dauernden Bildwert gewonnen, dass das Wort Monumentalität durchaus nicht als zu stark erscheint. Der Junge steht nun so für die Ewigkeit, wer ihn einmal gesehen, vergisst ihn nicht mehr, das Menschliche ist in dem Bilde intensiver wirksam, als es für den, der nicht Künstler ist, jemals im Leben hätte sein können.

Die „Zugbrücke" ist ein Bild von gleicher Vollendung. In Wirklichkeit war das, was der Künstler da sah, ein buntes Bild. Die ledergelbe Brücke vor blauem Himmel, das blaue Wasser mit den gelben Reflexen, die grüne Pappel, die violette Schatten ins Wasser wirft, weisse Häuser mit Dächern, die rosa und zinnober wirken, grüne Abhänge mit rostbraunen Stauden, ein schwarzer Wagen auf der Brücke, eine schwarze Frau und am Himmel eine dicke weisse Wolke, und das alles im grellen Sonnenlicht — vor soviel Farbe im Licht hätte ein Geringerer wohl leicht die Klarheit verloren oder sich mit einer Anhäufung zitternder Andeutungen begnügt. Van Gogh aber, nicht zufrieden mit dem, was ihm sein Sinneneindruck sagt, bleibt ruhig und organisiert den Reichtum der Erscheinung mit fester Hand, er abstrahiert von allem bloss Sinnlichen und baut die Elemente dieser Erscheinung präzis wieder auf; weil das Rot der Dächer bald hell bald dunkel flimmert, untermalt er es mit Rosa und deckt es mit Zinnober, und weil das tiefe Grün der Pappel vor dem scharfen Blau des Wassers im wesentlichen violett wirkt, malt er diesen Schatten violett hinein, und die kleine Figur auf der Brücke wirkt bei der Helligkeit der Landschaft nur noch schwarz, ohne Farbe. Ob van Gogh viel an Valeur gedacht und das Bild gestimmt hat? Möglich. Aber da er die Elemente alle mit der gleichen Energie sah, wirken sie alle gleich stark und so ist das Bild durchaus im Gleichgewicht.

Die „Zugbrücke" existiert in verschiedenen Fassungen, wie oft Bilder von van Gogh; eine besitzt die Sammlung Schmitz in Dresden. Aber man kann bei van Gogh nicht, wie bei Liebermann oder Cézanne, sagen, dass es unter den verschiedenen Varianten desselben Themas eine Fassung gäbe, die man als die endgültige ansehen möchte. Es ist fast immer ein ganz neues Bild. Wenn Köln diese Landschaft in der vollen klaren Mittagssonne hat, so besitzt die Sammlung Schmitz diese Landschaft als Abendempfindung, ätherischer, in hellem Goldton, und ebenso schön.

Auch Gauguin ist mit einer Landschaft „Reiter am Strande" (1902) und einem Figurenbild „Mädchenkopf" vertreten. In der Landschaft sind die dekorativen Farbenwerte, die Reinheit bei aller

PABLO PICASSO, FAMILIENBILD

Buntheit, mit höchster Feinheit zusammengestimmt und die Linie hält die Mitte zwischen suggestiver Ausdruckskraft und ornamentaler Schönheit, ohne dass dieses Bild das Letzte zu geben hätte, was Gauguin geben kann. In seiner Art erschöpfender ist der Mädchenkopf. Er ist vom Jahre 1886, von damals, als der Künstler vom Impressionismus hinweg sich zu eigenen monumentaleren Idealen wandte. Mit Hilfe sehr starker Farben unterstreicht er die Erscheinung, sein Blaugrün, Rot, Violett, Gelb und Orange kommt überall im Bilde wieder, der Hintergrund ist bunt von ihnen und auch in den Schatten des Gewandes leuchten sie. Der Ausdruck des Frauenkopfes ist sehr fein und gefühlvoll und das ganze Bild erinnert merkwürdigerweise ein wenig an Chassériau, so wie vielleicht Chassériau geworden wäre, wenn er Delacroix ganz überwunden hätte, woran ihn sein früher Tod ja hinderte. — —
In Ganguin lebte manches klassizistische Element, manchmal, wenn es hart komponiert, grenzt es an Akademisches, und so kann man ihn tatsächlich in gewissem Sinn als einen Vorläufer heutiger Bestrebungen ansehen. Denn am Ende, der Schritt vom späten Gauguin zum frühen Picasso ist nicht sehr bedeutend, und das grosse Familienbild, das „Dejeuner sur l'herbe“ von Picasso, das Köln erworben hat, reiht sich den Gauguins in manchen Beziehungen leicht an. Es ist ein Bild aus Picassos blauer Periode, eines jener sympathischen wenn auch nicht sehr starken Geschöpfe, die Puvis de Chavanne weiterführen und ihn um eine stärkere Phänomenalität bereichern. Das fest Gebaute einer solchen grossen Komposition, das nicht nur in den Massen, sondern auch in den Farben fest Gebaute und sicher Stehende, zwingt einem doch Hochachtung ab und als Ganzes scheint ein solches Werk immer noch naiver als das Meiste von Gauguin. Auch lebendiger. Zwar ist der Ausdruck dieser beim Jagdfrühstück auf dem Rasen abkonterfeiten Familie recht photographenhaft, zu aufmerksam, zu gespannt; wenn alle die Augen aufreissen und einen anschauen, so ist es leicht, lebhaft zu wirken (Largillière sowie Anton Graff verdanken oft diesem Trick ihren Effekt) und der Zöllner Henri Rousseau wäre sicher begeistert gewesen über die Spiesserhaftigkeit dieses sonntäglichen Benehmens. Doch die Lebendigkeit liegt noch in Dingen, besonders in der malerischen Behandlung im einzelnen und vor allen Dingen in der Art, wie

diese auf dem Rasen gelagerten Menschen, diese Gruppe, da phänomenal und erscheinungsstark vor dem raum- und zeitlos blauen Hintergrund steht. Dann auch in der Farbe; dieses Blau, Grün, Grau und Rosa haben etwas Suggestives und man empfindet das Geschehene sehr eindringlich. Das ist nicht wenig. Wenn an dem Bilde vielleicht nicht alles glücklich ist, man sieht doch einen Weg und eine beträchtliche Leistung, ein originales ernsthaftes Werk, dem die neuere deutsche Malerei dieser Observanz einstweilen wenig an die Seite zu stellen hat und das damit seinen Platz in einer deutschen Galerie wohl verdient. Sicher ist es eine der bedeutendsten Arbeiten dieses Künstlers, dessen Einfluss auf unsre Zeit ja nicht mehr geleugnet werden kann, ganz gleich, ob der Einfluss zum Guten oder Bösen ausschlägt.

Das Kölner Museum, das in der angedeuteten Weise sein Programm zu entwickeln begann und innerhalb dieses Rahmens gelegentlich auch dem Schaffen der jüngeren deutschen Maler seine Aufmerksamkeit zuwendet (eine interessante Landschaft von Brühlmann und eine grosse wirkungsvolle Komposition von Waldschmidt) hat auf diesem Wege schon Beträchtliches geleistet. Vergleicht man damit, was im Laufe des vergangenen Jahrhunderts von der damaligen Moderne erworben und was von diesen Ankäufen wertvoll geblieben ist (ein Wasserfall von J. C. Reinhardt, eine Tirolerlandschaft von Graf Kalckreuth d. Ä., eine feine kleine Landschaft von B. C. Koekkoek und eine von D. Quaglio, dann vier sehr schöne kleine Rundbilder von Ingres), dann kann man der Entwicklung dieser modernen Galerie mit grossen Hoffnungen entgegensehen.

I. A. D. INGRES, ATHENA

DIE KUNSTGEOGRAPHIE DER NIEDERLANDE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Wir sprechen von vlämischer und holländischer Malerei, umfassen damit das gesamte, namentlich im fünfzehnten und siebzehnten Jahrhundert kunstreiche Gebiet, das von den politischen Grenzen Belgiens und des Königreichs der Niederlande eingeschlossen wird. Namentlich was die Malerei des siebzehnten Jahrhunderts angeht, ist der Gegensatz von holländischer und vlämischer Kunst deutlich und prägt sich, wenn wir die Persönlichkeit des P. P. Rubens neben die Rembrandts stellen, tief ein. Was das fünfzehnte Jahrhundert betrifft, ist die Grenzlinie nicht ebenso scharf. Die politischen und religiösen Unterschiede bildeten sich aus oder wurden doch vertieft durch und nach den langen Freiheitskämpfen gegen die spanische klerikale und feudale Herrschaft. Das Endergebnis dieser Kämpfe war, dass die Nordstaaten, also im wesentlichen das heutige Königreich der Niederlande, ein protestantisches, in sich abgeschlossenes Gemeinwesen ward, indessen die südlichen Provinzen, also wesentlich das heutige Belgien, altgläubig blieb und bei Habsburg gehalten wurde. Im Süden standen die Tore, durch die romanische Kultur einströmte, offen, der Norden schloss sich mit puritanischer Strenge ab und wahrte seine germanische Kultur unberührt. Im fünfzehnten Jahrhundert sind die Niederlande eher ein Ganzes mit einheitlicher Kultur, und die germanische Art, freilich von Nordfrankreich und Burgund her vermischt mit lateinischen Elementen, durchströmte das ganze Land. Man hat sich mit einigem Erfolge bei dem stillkritischen Studium der Malerei bemüht, schon für das fünfzehnte Jahrhundert den später so deutlichen Gegensatz zu erkennen, wobei die Armut an Monumenten im heutigen Holland — eine Folge der Bilderstürme des sechzehnten Jahrhunderts — arg stört.

Der Begriff „vlämisch“ für die habsburgischen Südstaaten ist nicht korrekt und setzt einen Teil für das Ganze.

Genau genommen umfasst dieser geographische Begriff nur die beiden Grafschaften Flandern, nicht aber den Hennegau, Lüttich, Brabant und andere Teile, die an dem Kunstleben der nicht holländischen Niederlande grösseren Anteil haben als Flandern. Besser wäre, man dehnte den Begriff „vlamisch“ nicht unkorrekt aus und spräche von den Südniederlanden im Gegensatz zu den Nordniederlanden (Holland). Die Kunstherrschaft der flandrischen Grafschaften ist nichts als Schein. Brügge und Gent im fünfzehnten, Antwerpen im sechzehnten Jahrhundert waren blühende Handelsplätze mit internationaler, reicher kaufmännischer Gesellschaft, die Kunstkräfte an sich zogen. Abgesehen von den Burgunderfürsten, die die französische Hofbedürfnisse einführten, finden wir mit Erstaunen eine unverhältnismässig grosse Zahl italienischer Kaufherrn als Auftraggeber (Tomaso Portinari, Jacopo Tani, Arnolfini u. a.). Im sechzehnten Jahrhundert wurde der Kunstexport nach Spanien enorm, und spanische Forderungen bestimmten die Arbeit in den vlämischen Werkstätten. Wie international die höchste Schicht der

Antwerpener Bevölkerung um 1520 war, übersieht man beim Studium des Dürerschen Reisetagebuchs.

Waren also sozusagen die Konsumenten durchaus nicht rein vlämisch, so waren es die Produzenten noch weniger. Von den Meistern, die das Schicksal der Brügger Kunst bestimmten, ist kaum einer vlämischer Herkunft. Jan van Eyck stammt aus Maaseyck, einem Ort, der an der Maas nördlich von Maastricht dicht an der Stelle liegt, wo die politischen Grenzen von Belgien, Holland und Deutschland zusammenstossen. Die Gegend von Maaseyck ist als Quellpunkt niederländischer Kunst im Auge zu behalten. Hans Memling kam aus Deutschland, vermutlich aus Mömlingen am Mittelrhein, Gerard David aus Oudewater, einem Ort, der in Holland zwischen Gouda und Utrecht liegt. Jan Provost stammt aus Mons, also aus dem Süden, dem Hennegau, Ambrosius Benson aus Mailand. Abgesehen von Hugo van der Goes und Justus van Gent, die möglicherweise aus der flandrischen Stadt Gent stammen, giebt es keinen bedeutenden Maler im fünfzehnten Jahrhundert und wenige im sechzehnten, deren Herkunft aus Flandern nachweisbar wäre.

Um 1500 ward Antwerpen Sammelbecken und Mischkrug. Aus allen niederländischen Provinzen strömten die Maler herbei. Von den bekannten Grössen, die der stark exportierenden Antwerpener Kunst den Charakter gaben, war Quentin Massys aus Löwen (Brabant) eingewandert, Jan Gossaert aus Maubeuge (Hennegau). Der Meister des „Todes Mariä" ist wahrscheinlich mit dem Joos identisch, der von Cleve gekommen ist. Die grosse Menge der Unbekannten ist in den uns erhaltenen Antwerpener Gildenlisten verzeichnet, und bei vielen Namen, die uns sonst gar nichts sagen, ist der Herkunftsort ersichtlich. Der Norden (Holland) und der Osten (Nordbrabant und Limburg) erscheinen als diejenigen niederländischen Landschaften, die besonders produktiv an Kunstkräften waren.

Im Allgemeinen und Groben lässt sich der Zustand so darstellen: die blühenden flandrischen Handelsstädte, im fünfzehnten Jahrhundert Brügge, später Antwerpen sind relativ arm an Begabungen, ziehen aber aus allen Teilen der Niederlande, besonders aus dem Osten, Kunstkräfte an sich. Schlägt man eine Kreislinie mit dem Zentrum Antwerpen und dem Radius Antwerpen-Maaseyck, so berührt diese Linie von ungefähr fast alle Herkunftsorte der starken stilbestimmenden Maler, nämlich Tournay (Roger van der Weyden und Robert Campin, der vermutlich mit dem Meister von Flémalle identisch ist), Mons (Provost), Maubeuge (Gossaert), Dinant (Patenier), Hertogenbosch (Hieronymus Bosch, der freilich in Aachen geboren sein soll), Oudevater (Gerard David). Haarlem (Dirk Boutis, Geertgen) bleibt etwas nördlich von der Kreislinie.

Betrachten wir die niederländische Kunst vom rassengeschichtlichen Standpunkt, so sind wir im wesentlichen auf Beachtung der Sprachgrenze angewiesen und überdies gezwungen, aus dem Zustande von heute zweifelhafte Schlüsse auf die Verhältnisse des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu ziehen. Die im fünfzehnten Jahrhundert vermutlich rein germanischen flandrischen Städte können nach meinen Darlegungen ausser Betracht bleiben.

Holland, das nachweislich einen starken Einschlag in das Gewebe der südniederländischen Kunst liefert, darf als germanisches Gebiet angesehen werden. Als überwiegend deutsch im weiteren Sinn muss die Gegend von Nordbrabant und Limburg (Hertogenbosch, Maaseyck) bezeichnet werden, so dass nicht nur Geertgen, Jan Mostaert, von den Späteren Lucas van Leyden, Jacob van Amsterdam, sondern auch die Brüder Pol de Limburg, die unter den Buchmalern gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts im Dienste französischer Fürsten hervorragen, und die Brüder Hubert und Jan van Eyck, dann Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel mit einiger Wahrscheinlichkeit als Maler germanischen Stammes aufgenommen werden dürfen. Problematisch dagegen erscheint die Stammesart der aus dem Süden nach Brabant und Flandern vordringenden Kräfte, nämlich der in Tournay, Mons, Maubeuge, Dinant geborenen Maler. Wichtig zumal ist die Frage, wie wir den Meister von Flémalle und Roger van der Weyden beurteilen.

Nach den jüngsten Forschungen erscheint der Meister von Flémalle etwas älter als Roger, fast als ein Zeitgenosse Jan van Eycks; und seine schöpferische Kraft wird derjenigen Rogers mindestens gleich geachtet. Freilich übt Roger ersichtlich mit seiner Typik und seinen Kompositionsmotiven einen stärkeren und weiter reichenden Druck aus als irgendein Maler des fünfzehnten Jahrhunderts. Man nimmt an, mit einleuchtender Argumentation, dass der Flémalle-Meister der in Tournay als Lehrer Rogers urkundlich erwähnte Robert Campin sei. Ist dies richtig, so würden die beiden Meister eine in Tournay heimische Kunstart vertreten, deren Besonderheit, namentlich im Gegensatze zu der Eyckschen Kunst, aus Rogers Schöpfungen krasser hervortritt als aus denen der Flémallers.

Tournay liegt im französischen Sprachgebiet. Ich fürchte, es giebt kein wissenschaftlich befriedigendes Mittel, mit dem die Stammesart Rogers festgestellt werden könnte, verlockend aber ist der Versuch, den Gegensatz zwischen Jan van Eyck, der vom Osten, und Roger, der vom Süden kam, als einen Gegensatz germanischer und lateinischer Art aufzufassen. Die flandrischen Städte bieten den Kampfplatz. Um 1450 scheint sich der Sieg auf die Seite Rogers zu neigen.

Es ist nicht schwer, den tief reichenden Gegensatz zwischen Jan van Eyck und Roger zu erkennen, aber bedenklich die Individualitäten als Stammesrepräsentanten aufzufassen. Zum mindesten ist vorsichtige Kontrolle dringend anzuraten. Besässen wir in grösserer Zahl französische Malwerke aus dem fünfzehnten Jahrhundert, und andrerseits holländische, also germanisch niederländische, so könnten wir eine fruchtbringende Nachprüfung vornehmen. Das hier den Holländern und den van Eyck Gemeinsame, das dort den Meistern von Tournay und den Franzosen Gemeinsame könnte analysiert und gegeneinander gestellt werden. Leider ist unser Besitz an rein holländischen Malereien gering, an französischen Monumenten noch geringer, so dass eine Durchprüfung reichen und mannigfaltigen Materials nicht stattfinden kann.

Die persönliche Genialität Jan van Eycks wächst gewiss über das allgemein Stammesartliche hinaus, und die fanatisch bittre Geistigkeit Rogers erscheint eher individuell als rassegemäss. Bis zu einem gewissen Grade. Und in der Abmessung dieses Grades liegt die kaum lösbare Schwierigkeit.

Das Wesentliche in der Kunst Jan van Eycks ist die freudig bejahende, unwählerische, vorurteilslose Hingabe an den Schein der Dinge. Die Illusion an sich ist das mit hellem Triumph erreichte Ziel. Alles Sichtbare erscheint in gleichem Range. Tief bohrende Beobachtung, verweilendes Modellstudium drängt das subjektive Gestalten zurück und schwemmt die Tradition hinweg.

Neben Jan van Eyck erscheint Roger unsinnlich und geistig. Er geht von der Aufgabe, dem Thema aus, gestaltet im Banne überkommener Schemata doch mit einer an Bildgedanken reichen Phantasie. Der Natur steht er wählend gegenüber und lässt sich niemals von ihr auf fremdes Gebiet, zu Abenteuern locken. Stilstreng und sicher in dem herben, dem Andachtsbild angemessenen Ausdruck steht seine Kunst arm und eintönig neben Jan van Eycks Kunst, die aus der Unendlichkeit der Natur immer wieder Nahrung empfängt. Jan van Eyck ist ein Entdecker, während Roger ein Erfinder ist. Luft, Licht, Helldunkel werden ihm sichtbar und der Zusammenhang der Dinge im Raume. Roger komponiert wie ein Bildhauer, ein Reliefbildner, indem er in seiner Vorstellung die Figurengruppen isoliert und den landschaftlichen Grund hinzufügt, er bringt die plastisch erdachten Figuren als Zeichner auf die Fläche, indem er die Konturen betont; Jan van Eyck konzipiert und stellt dar als Maler. Neben den kunstreich gebauten Kompositionen Rogers haben Eycks Schöpfungen den Zufallsreiz und die Blutwärme und den individuellen Reichtum des Lebens.

In der Richtung seines Vorstosses dringt Jan van Eyck weiter als irgendein Maler des fünfzehnten Jahrhunderts. Immerhin, wenn man mit dem angedeuteten Gegensatz zwischen Eyck und Roger als dem Prüfstein an die Beurteilung der übrigen bekannten niederländischen Maler geht, so steht der Haarlemer Geertgen tot St. Jans, der uns die rein holländische Kunst vertritt, eher auf der Eyck- als auf der Rogerseite. Abgesehen von persönlicher Genialität, die als ort- und zeitlos gefeiert werden kann, darf der Trieb zur Naturbeobachtung, der in Eycks Leistung übermächtig hervorbricht und der niederländischen Tafelmalerei eine überall anerkannte Überlegenheit gab, als germanischer Stammeserbteil betrachtet werden. Rogers aufbauende, Bildgedanken prägende Gestaltung, die den niederländischen Werkstätten und den Malern weit über die Landesgrenzen hinaus eine formelhafte Ausdrucksweise für zwei Generationen lieferte, kann als halbfranzösisch betrachtet werden. Ist doch der Gegensatz zwischen Claude und Ruisdael, zwischen Watteau und Gainsborough ein wenig wiederum der Gegensatz zwischen dem konstruierenden Zeichner und dem beobachtenden Maler. Frankreichs höchste Leistung aber im Kirchenbau und in der grossen Plastik des Mittelalters wurde in den germanischen Ländern bei weitem nicht erreicht. Ein Symptom mehr, dass den Galliern Begabung für Baukunst und Skulptur eigen war.

Die Südniederlande, im besondern die im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert blühenden Städte in Flandern und Brabant beziehen ihre Kunstkräfte aus dem halbfranzösischen Süden und dem germanischen Osten. Die nordniederländische holländische Kunst darf als rein germanisch betrachtet werden, während in Flandern und Brabant die Eycksche Beobachtung mit dem Rogerschen Schema, Germanisches und Lateinisches sich mischt.

HERRIN UND MAGD. GRABMAL. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR.

PRIESTERIN. GRABMAL. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR.

BEKRÖNUNG EINES GRABMALS
ENDE DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS V. CHR.

GRIECHISCHE ORIGINALE
IM ALTEN MUSEUM ZU BERLIN

VON

BRUNO SCHRÖDER

II

Die Stele von Karystos (Seite 13) zeigt dann jenen harmonischen Ausgleich zwischen Idealität und Natur, den wir als klassische Kunst bezeichnen und gern mit dem Namen des Phidias in Verbindung bringen. Die weiche Verblasenheit der Oberfläche wird erst der Verwitterung verdankt, ebenso der goldblonde Ton, der den Stein patiniert hat. Der Mann ist weder zu gross für den engen Rahmen, noch steht er allzufrei im Luftraum; in vollkommener Schönheit, als Ideal des athenischen Bürgers, in unwirklicher Entblössung, nur mit einem Mantel angethan, dessen Falten sich von zeichnerischer Vereinfachung und Nachahmung des Modells gleich weit entfernt halten, so steht er da, wie im Gespräch, mit gefälliger Gebärde die Hand erhebend. Gewiss war die Stele das Werk eines der Künstler, die zwischen der Kunst der grossen Meister und dem Kunsthandwerk vermittelten. Von dem blühenden Gewerbe der Grabsteinkünstler, die es nicht nötig hatten, herrschendem Ungeschmack eine neue „Friedhofs-

MÄDCHEN UND DIENERIN. GRABMAL. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR.

nehmen meinen. An den beiden andern Grabmälern wirken noch die Sirenen über dem Bildfeld mit, den Sinn der Werke zu erläutern. Es sind die Totenvögel, die die Klage um ihr Los angestimmt haben. Man muss diese Bilder ganz still betrachten. Auch die Grabvase (Seite 92) spricht mit ihrer Form von liebevoller Verehrung. Denn Vasen solcher Form wurden mit Öl gefüllt auf die Gräber gestellt, die Toten zu erfreuen. In Stein sollte unsere grosse Vase den Totenkult verewigen. Im Volksglauben der Griechen hatten nebeneinander verschiedene Vorstellungen vom Leben der Seele nach dem Tode Gültigkeit. Eine Form, der Glaube an ein erhöhtes Dasein, hatte schon in dem spartanischen Relief Ausdruck gefunden. In jüngerer Zeit hat die Heroisierung immer mehr Verbreitung erlangt. Abb. Seite 80 giebt dann Zeugnis, wie der Tote nun im Jenseits schmaust, Abb. Seite 79 und 80 zeigen ihn als jugendlichen Ritter. Das ältere der beiden Reliefs ist durch sorgsam abgewogene Komposition ausgezeichnet, das jüngere, aus Smyrna stammend, zeigt schon einen ganz malerischen Stil in der Vertiefung des Grundes, der eine starke Schattenwirkung ermöglicht und einzelne Teile ganz freiplastisch heraustreten lässt. Die hellenistische Reliefkunst, mit ihrer Vorliebe für

kunst“ entgegenzustellen, geben die Abbildungen auf den Seiten 12, 13, 14, 75, 78 eine Vorstellung. Die Palmette (S. 77) aus Kertsch zeigt das Ornament, das schon auf zweien der genannten Werke erschienen war, nunmehr ganz geöffnet und in feines Linienspiel aufgelöst, ein Musterstück sauberer handwerklicher Vollendung, die Abbildungen auf den Seiten 12, 75 und 78 sind durch Liebreiz und feine, verhaltene Stimmung ausgezeichnet. Wie in dem Familienbild die Gatten einander ins Auge blicken, wie die Magd im Hintergrund mit ihrer klagenden Gebärde die trauervolle Stimmung andeutet, wie die Figuren vor die Umrahmung gesetzt sind, die nicht als enges Gehäuse, sondern als Hintergrund wirkt, das ist von so hoher Schönheit, dass wir hier den unmittelbaren Widerhall der Parthenonskulpturen zu ver-

landschaftlichen Hintergrund, steht vor uns; ihr gehörte auch das hübsche Bruchstück (Seite 82) an, ein Rest von der Darstellung eines ländlichen Heiligtums; dieselbe Auffassung wirkt noch in dem grossen, leider sehr zerstörten Relief (Seite 81) nach, auf dem ein Dichter römischer Zeit die Hauptszene eines vermutlich epischen Gedichts hatte verewigen lassen: die Belagerung einer Stadt und Flucht von Frauen auf einige versteckt in einer Uferhöhle liegende Schiffe. Dies Relief war gewiss in irgendeinem Heiligtum als Weihgeschenk aufgestellt. Auch von solchen Weihreliefs besitzt das Museum eine ganze Reihe. Zum Beispiel Seite 9, eine Weihung an Artemis in Argos, der Heimat der polykletischen Schule gefunden, dann Seite 8 eine Weihung an Hermes und die Nymphen. Dies Relief

JUNGER RITTER UND KNAPPEN. GRABMAL. DRITTES JAHRHUNDERT V. CHR.

AHNEN UND HINTERBLIEBENE, GRABMAL. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR.

JUNGER RITTER, GRABMAL. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR.

FRAUEN AUF DER FLUCHT. RÖMISCH. ZWEITES JAHRHUNDERT N. CHR.

ist ganz landschaftlich empfunden, in der Grundstimmung hellenistischen Reliefs verwandt, und doch in der Form so ganz verschieden. Wer je unter der Sonne Griechenlands über Land gereist oder gar gewandert ist, weiss den Segen einer Quelle und schattender Bäume zu würdigen. Wo Wasser aus dem Boden tritt, da stellt sich auch Wiesengrün und Baumwuchs ein; da rastet der Wanderer und seine Dankbarkeit gilt den Göttern, die hier zu Hause sind: er meint, sie vor sich zu sehen, den Gott des Quells und die Nymphen, die unter den Bäumen und in der Quellgrotte ihr Wesen treiben; auch Hermes, der jugendliche Freund der Nymphen und Pan, der Gott der freien Berglandschaft, stellen sich ein. Und wenn der Abend das heisse Land segnet, und Nebel um die Wiese und Bäume weben, erfreuen sich Hermes und die Nymphen am Reigentanz, Pan bläst die Musik und der Quellgott sieht dem Treiben zu. Das ist die Szene auf unserem Relief. In weichem Schlenderschritt wandeln die vier Götter im Kreise herum, Pan und der Quellgott sind zur Stelle und links steht der fromme Stifter des Bildwerks, die Hand betend erhoben, nicht zur Handlung gehörig, aber dem Künstler willkommen als Gegenstück zu der Gruppe rechts am Bildrand und so die Szene eurhythmisch abgrenzend. Welcher Kunstschule der Künstler angehörte, ist klar ersichtlich: von der Malerei ist dieser Meister ausgegangen; für den zeichnenden Stift sind diese langgeschwungenen Falten erfunden, und am Tafelbild ist die strenge Komposition mit der reizvollen paarweisen Ähnlichkeit der Bewegungen ausprobiert. Alles Landschaftliche aber beschränkt sich auf die Andeutung der Höhle, in der der stierleibige Gott steht; alles übrige ist durch die ganz persönlich vorgestellten göttlichen Wesen versinnbildlicht und in einen Vorgang umgesetzt.

Die schöne Harmonie der klassischen Kunst finden wir dann in dem Relief Seite 11, das zwar auf Rhodos gefunden, doch ganz von attischem Geist erfüllt und sicher ein Werk attischer Kunst ist. Auch dies ist ein Weihgeschenk, wie der betende Stifter zur Linken verrät; dargebracht ist es einem unbenannten Gotte, vielleicht dem Echelos, und das Bild zeigt ihn, wie er ein Weib entführt, um es zur Gattin zu nehmen. Auf einem kleinen Wagen stehen die beiden, mit leichter Hand hält der Gott die Zügel des dahinsprengenden Viergespanns; den linken Arm schlägt er um die verschämt und ängstlich dreinblickende Göttin, und wendet ihr, offenbar mit beruhigenden Worten, das Haupt zu. Schön hat der Künstler die Schwierigkeit, die vier Pferde nebeneinander zu zeichnen, gelöst, indem er die beiden Jochpferde als Einheit zusammenfasst und die beiden äusseren, nur mit der Leine angesträngten Tiere, sich freier bewegen lässt. Schön ist auch

die Bewegung des Fahrens in den geschüttelten Gewandfalten und in dem geblähten Schleier ausgedrückt, den die Göttin mit verlegener Handbewegung festhält. Ein Weihgeschenk ist endlich das Bild einer Tänzerin (Seite 10). Tänze aufzuführen war bei vielen Götterfesten üblich, und wer am zierlichsten tanzte, wurde wie ein Athlet oder wie ein Dichter mit einem Preise bedacht. Der Preisgekrönte hält dann das Andenken an diese Auszeichnung durch eine Weihung lebendig — so stiftet der Dichter etwa den ihm als Preis verliehenen Dreifuss, der Athlet ein Bild seiner selbst, das ihn in der Fülle seiner körperlichen Kraft und Schönheit zeigt, so die Tänzerin ein Abbild ihrer Anmut. Auf den Zehenspitzen hüpft das Mädchen, die Arme machen nach dem Takt der Musik altertümlich zierliche Bewegungen, auf dem Haupt trägt sie einen altmodischen Kopfputz, der nur an solchen Festen nach dem Herkommen getragen wurde; auch das kurze Gewand entspricht dem dargestellten Vorgang; solch kurzer Kittel kleidet Läuferinnen und Tänzerinnen, so erscheint er auch an der Statue der sogenannten Wettläuferin im Vatikan, der Weihung einer Tänzerin gleich unserem Relief.

Wenn das Wort „antikes Relief" genannt wird, wird mancher zunächst an plastische Wandverzierung oder den Schmuck an Metopen und Friesen der griechischen Tempel denken. Das Schicksal hat jedoch von solchen Werken wenig erhalten und auch das Berliner Museum hat nur ein paar Platten von einem Tempelfries, die nach einer geistreichen Vermutung von dem kleinen Tempel am Ilissos bei Athen stammen. Ein Frauenraub, also eine Geschichte aus der griechischen Vorzeit, ist in einer Weise dargestellt, die gerade zwischen der Grösse der vorpolygnotischen Malerei und der Freiheit der Phidiasischen Epoche die Mitte hält; ein Werk, das sich den bisher behandelten gleichwertig anschliesst, als ein Zeugnis mehr für den treffsicheren Geschmack und Schönheitssinn, die Phantasie und die technische Meisterschaft, die immer neuen Stilforderungen gerecht wird und restlos ausspricht, was die Künstlerseele des Griechen erfüllt.

LÄNDLICHES HEILIGTUM. BRUCHSTÜCK. SPÄTGRIECHISCH

DIE KATHEDRALE IN REIMS

KOPF EINES HEILIGEN, KATHEDRALE IN REIMS

SKULPTUR VON DER KATHEDRALE IN REIMS
(AUFGENOMMEN AUF DEM WERKPLATZ)

DIE KATHEDRALE IN REIMS

VON

WILHELM WORRINGER

Kein Wort darf heute von deutscher Seite über die Schönheit der Reimser Kathedrale und über die grosse deutsche Trauer wegen ihrer glücklicherweise nur geringfügigen Beschädigungen ausgesprochen werden, ehe nicht dies eine klargestellt ist: es giebt kein fremdes oder eignes Kunstwerk, so gross und erhaben es auch sein mag, dass wir heute nicht schmerzerfüllt aber ohne Zögern dahingeben würden, wenn seine Opferung der Einsatz wäre, der gezahlt werden müsste, um das Leben auch nur einer Handvoll deutscher Soldaten zu retten. Das mag Barbarentum sein, aber dann ist es ein Stück gesunden Barbarentums, dessen wir uns nimmer schämen wollen. Mag ein hysterisches Wehgeschrei von einem Ende der Welt bis zum andern losbrechen, von den Pariser Boulevards bis zu den Buschmännern und Hereros: wir bleiben fest in unserem heiligen Michael Kohlhaas-Trotz, der keine Sentimentalitäten mehr aufkommen lässt in dem Augenblick, wo er sich — durch Jahrzehnte hindurch von der wohlfeilen öffentlichen Weltmeinung herabgesetzt und verleumdet — gegen dieses Komplott zu seiner materiellen und moralischen Vernichtung mit allen Mitteln einer so weise organisierten und zum Verzweiflungskampf bis aufs letzte gerüsteten Gewalt aufbäumt. Auch wir kämpfen um Kulturwerte; um Kulturwerte, die uns teurer sind als alle Kathedralen Frankreichs, nämlich um unsere nationalen Kulturwerte, die, mögen wir sie in echt deutscher Selbstkritik noch so viel benörgelt haben, nun

einmal für uns die Luft geworden sind, ohne die wir nicht mehr leben können.

Dies muss über den konkreten Fall hinaus prinzipiell festgestellt werden, ehe wir uns, fast gelähmt schon durch den Ekel über diese wahnwitzige und doch so systemvolle Verleumdung, gegen den Vorwurf wehren, auch nur einen Stein dieser Kathedralen ohne militärische Notwendigkeit zu verletzen. Dass wir das nicht thun würden, das wussten unsere Feinde und darum schufen sie diese militärische Notwendigkeit. Ja, ich wage es auszusprechen, sie hatten ein Interesse daran, dass die Reimser Kathedrale beschossen würde: sie wollten es. Ein neues Stichwort war nötig zur Entfachung der öffentlichen Weltmeinung und so schuf man es in einer widerwärtigen Agent-provocateur-Handlung. Und die Rechnung stimmte. Wieder einmal erscholl von allen Enden der Welt das tausendfältige Echo des Stichworts zurück und wieder einmal hatten die Franzosen eine moralische Schlacht von ungeheurer Tragweite gewonnen. Was konnten gegenüber diesem Weltkrieg die beiden armen Opfer bedeuten, einmal das Opfer der skrupellos vergewaltigten Wahrheit und zum andern das Opfer der nun durch Schuss- und Brandwunden entstellten Kathedrale? Nichts, denn die Hauptsache war, dass die französische Kultur mal wieder einen unblutigen Pressesieg über die deutsche Barbarei davongetragen hatte und dass die ganze Welt frenetisch Beifall klatschte. Ja, schlimmer als die Verleumdung ist der Erfolg der Verleumdung. Dies gedankenlose, hysterische, bedingungslos gehässige Beifallsklatschen einer ganzen Welt zu solch durchsichtigem französischen Gebahren, zu solch kolportagehaftem Advokatenkniff — wir unterstreichen es dreimal, dass auch ein Ferdinand Hodler sich zu den Applaudierenden gesellt hat —, daran leiden wir in der That stärker als wir an der Vernichtung sämtlicher französischen Kathedralen leiden würden, denn eine moralische Kathedrale ist damit zusammengestürzt, deren Trümmer uns noch im Wege liegen werden, wenn die Reimser Kathedrale längst wieder in ihrer alten Schönheit prangt. Denn das wissen wir ja heute: die Kathedrale, die nach offiziellem französischem Stichwort nur noch ein Trümmerhaufen sein soll, sie ist in ihrer architektonischen Struktur intakt geblieben und hat keine Beschädigungen erfahren, die nicht mit relativ geringen Mitteln wieder gut gemacht werden könnten. Dass infolgedessen die so gross angelegte französische Aktion zur moralischen Vernichtung Deutschlands nach einem kurzem Augenblickserfolg verpuffen muss und nicht durch die Jahrhunderte hindurch konserviert werden kann, darüber freuen wir uns nicht nur in unserem eigenen moralischen Interesse, sondern mehr noch in unserm eigenen ästhetischen Interesse. Diese ästhetische Interessiertheit, dies künstlerische Gewissen wollen die Franzosen allerdings uns armen Barbaren absprechen. Mögen sie es. Es hat keinen Sinn, über eine solche Sinnlosigkeit überhaupt ernsthaft zu diskutieren. Nur einen Gegenbeweis kann ich heute nicht unterdrücken, weil er so tief in den Ernst dieser Tage einschneidet. Fragen sich die Franzosen nie, woher es kommt, dass der natürliche Hass gegen unsere Feinde, der sich so hemmungslos und gigantisch gegen England und Russland aufbäumt, mit einem leisen aber fühlbaren Widerstand zu kämpfen hat, wenn er sich gegen den dritten unserer Feinde, gegen Frankreich, richtet? Kein Zweifel, es steht etwas in uns, was unsere gerechte Entrüstung gegen Frankreich schwach macht und dieser schwache Punkt im deutschen Barbaren, was ist er anders als unsere ästhetische Empfänglichkeit für das unvergängliche formale Genie der französischen Rasse, wie es uns in seinen geistigen und künstlerischen Produkten so unaufhörlich entgegengetreten ist. Immer wieder sind wir in Versuchung, unser so schwer gereiztes ethisches Gewissen verstummen zu lassen, um jenes ästhetischen Gewissens willen, das von der Klarheit und selbstverständlichen Schönheit der französischen Form sich so gerne besiegen lässt. Unser eigenes künstlerisches Muss ist ja ein anderes; der Wille zum Ausdruck schnellt uns naturgemäss über die Sphäre der wohlartikulierten Schönheit hinaus und ein Unterton von mühsam überwundenen Dissonanzen muss mitklingen, um uns eine Form als deutsch empfinden zu lassen. Wir sind auf eine andere Dynamik der Form eingestellt. Das Verhaltene und Übersteigerte steht uns näher als die mühelose mesure französischer Klassizität, so wie uns das Geheimnis näher steht als die Klarheit. Aber gerade aus der Erkenntnis heraus, dass unsere Problematik auf die Macht des Ausdrucks so sehr angewiesen ist, dass ihr die trübungslose Schönheit und Reinheit des Ausdrucks vorenthalten ist, umspielt unsere Sehnsucht mit schmerzlicher Lust dies sichere Instinktglück der französischen Form. Wohl wissen wir, dass das, was der französischen Kunstsinnlichkeit als die eigentliche Armut unserer deutschen Kunst erscheint, in einem tieferen Sinne ihr Reichtum ist, aber in diesem schwer zu organisierenden Reichtum, der ja auch zum Teil ein Reich-

SKULPTUR VON DER KATHEDRALE IN REIMS

SKULPTUR VON DER KATHEDRALE IN REIMS

tum an Widersprüchen ist, liegt so viel Spannendes und soviel Endlosigkeit, dass immer wieder der Blick, nach Entspannung suchend, sich bei der schönen Endlichkeit der französichen Form erholt und beruhigt. Dieser niemals ruhende deutsche Entspannungsdrang hat uns zuerst zur griechischen Klassizität geführt, dann zur italienischen, bis er schliesslich den Weg gefunden hat zu der uns nächstliegenden und zeitlich am engsten verwandten französischen Klassizität. Mag die italienische Kunst noch so sehr bewundert werden, es ist immer ein leiser Zusatz von Bildungsdisziplin in dieser Bewunderung; unsere Bewunderung der französischen Kunst ist dagegen ein von aller Bildungssuggestion und aller historischen Romantik befreites natürliches Produkt unseres inneren Ergänzungsinstinkts, und noch so entsetzliche Kriegsjahre, noch so widerwärtige französische Verleumdungscampagnen werden uns — das hoffen wir von ganzem Herzen — nicht dazu bringen, uns an diesem für unsere kulturelle Gesundheit unentbehrlichen nationalen Ergänzungsinstinkt zu versündigen. Denn ein Erstarren in nationaler Einseitigkeit, das kann nie und nimmer mehr das Ziel dieses Krieges sein, aus dem einfachen Grunde, weil es undeutsch wäre. Wir werden niemals vergessen, was mit diesem Krieg gegen unsere materielle und moralische Existenz Frankreich uns angethan hat, wir werden aber auch niemals vergessen, was es uns viele Jahrhunderte hindurch künstlerisch gegeben hat. Wollten wir es vergessen, so wären wir in Wahrheit die Barbaren, als die uns der gedankenlose und selbstzerstörerische französische Chauvinismus hinstellt.

Und so grüssen wir denn auch heute noch, über all die Entsetzlichkeit und Sinnlosigkeit dieses Krieges hinweg, in alter Bewunderung das formale Genie der französischen Rasse, wie es uns so glänzend in eben jener Kathedrale entgegentritt, die nach französischem Ratschluss zum Stein werden sollte, an dem unser moralischer Ruf vor dem Gerichtshof der europäischen und aussereuropäischen Öffentlichkeit zerschellen sollte. Wir grüssen sie mit derselben Bewunderung, mit der jene deutschen Bauleute und Steinmetzen sie vor sieben Jahrhunderten grüssten, die dann pietätvoll bis in das innerste Deutschland die Erinnerung an ihre beglückenden Reimser Eindrücke trugen. Wir wissen heute, dank der intensiven Arbeit unserer Forscher, dass wir fast kein Blatt der Geschichte deutscher Kunst in jenen entscheidenden Jahrhunderten aufschlagen können, ohne dass uns breit im Text oder in einer Seitenanmerkung neben dem noch wichtigeren Chartres der Name Reims entgegentritt. Es wiederholt sich hier nur in einem Einzelfall, was längst als das Schicksal der spätmittelalterlichen deutschen Kunst erkannt worden ist: immer kamen die entscheidenden Stichworte vom Westen, immer fand die französische Formbegabung zuerst die prägnante und überzeugende Formulierung für das, was dem östlichen Europa gleichsam noch unartikuliert auf den Lippen schwebte. Dass gerade Reims in der Geschichte dieser französisch-deutschen Beziehungen eine so grosse Rolle spielt, liegt, so paradox es klingt, daran, dass gerade Reims so typisch französisch in seiner Kunst ist und deshalb die Überredungskraft der französischen Kunstsprache in einer fast unwiderstehlichen Art entwickelt. Wir wissen, dass die grossen französischen Kathedralen des dreizehnten Jahrhunderts trotz der Gemeinsamkeit des Systems ganz festumrissene und voneinander verschiedene Individualitäten sind; nun, das Französische mit seinen guten und schlechten Seiten wird wohl von keiner so erschöpfend repräsentiert wie von der Reimser. Man braucht nur die verschiedenen Fassaden zu vergleichen, um das zu spüren. Braucht nur an die ernste klassische Gebundenheit und sehnige Straffheit von Notre-Dame in Paris zu denken, oder an die gedrungene, allzu muskulöse Kraftentfaltung und Massivität der Laoner Fassade, oder an Amiens mit seiner durch zu starkes anfängliches Pedaltreten gehemmten und verwirrten Rhythmik, um das restlos-Bestechende der Reimser Lösung unmittelbar zu empfinden. In einer unerhörten Festlichkeit steigt dieses fast überreich instrumentierte und glänzend rhythmisierte Triumphlied einer von aller Erdenschwere befreiten elastisch-eleganten Gotik gen Himmel an und drängt im ersten Augenblick sogar die Erinnerung an die stille herrliche Epik von Notre-Dame zurück. Dass dieses architektonische Bravourstück mehr überredet als überzeugt, dass hier die männlich herbe rhetorische Grösse der frühen Gotik schon fast allzu sehr zu einer von Esprit sprühenden Causerie aufgelockert ist, dass die grosse monumentale Tradition hier schon allzu merkbar rein dekorativen Wirkungsschichten aufgeopfert ist, dass sich in der spielenden Leichtigkeit der architektonischen und dekorativen Mache schon leise der Geist der Routine anmeldet, ja dass schon allerhand Rokokotendenzen verräterisch aufsprühen, das alles gehört ja nur als besonders bezeichnend zu der beinahe demonstrativen

französischen Charakterzuspitzung der Reimser Kathedrale und erklärt genügend einesteils die Eindringlichkeit ihrer historischen Wirkung, anderseits den französichen Ehrentitel der Königin der gotischen Kathedralen, den sie noch heute trägt.

Reich ist die Forscherarbeit, die sich dieser Glanzschöpfung der reifen Gotik gewidmet hat und gerade in die widerspruchsvolle Baugeschichte des Reimser Domes haben neuere Forschungen, besonders die von Louis Demaisons, einiges Licht gebracht. Hat an diesen baugeschichtlichen Untersuchungen schon deutsche Gelehrtenarbeit einen hervorragenden Anteil, so kann man von der geschichtlichen Durchforschung der Reimser Domplastik geradezu sagen, dass sie ein ausgesprochenes Lieblingsgebiet der deutschen Forschung ist und von ihr die entscheidenden Förderungen erfahren hat. Doch steht auch hier noch das letzte zusammenfassende Wort über die vielen stilistischen, chronologischen und ikonographischen Probleme aus. Denn über die Skulpturen der Reimser Kathedrale schreiben, heisst die Geschichte der französischen Plastik der gotischen Jahrhunderte überhaupt schreiben und der Fachmann weiss, welche Problemfülle hier noch ungelöst wartet. Wohl kennt jeder die grossen zeitlos schönen Statuen des Visitatiomeisters vom Westportal, in denen Gotik und Antike wie an keiner anderen Stelle der ganzen Kunstgeschichte so geschwisterlich enge aneinandergerückt sind, dass man an ihrer chronologischen Einordnung irre werden könnte (womit nicht gesagt sein soll, dass Madame Sartors Versuch, sie ins achzehnte Jahrhundert zu datieren, ernsthaft dikustierbar sei), aber neben diesen und den anderen populären Figuren des Reimser Statuenwaldes verbergen sich im Schatten der Gewände, im Dunkel der Baldachine und in der Entlegenheit der höheren Partien noch eine Unzahl plastischer Wunder, die der Entdeckung harren. Wilhelm Vöge hat mit Recht darauf hingewiesen, dass gerade die revolutionären Jungen, die Kraft ihres angeborenen und unverbildeten plastischen Instinkts zuerst die grosse sakrosankte Traditionslinie durchbrachen, sich nur an Nebenstellen austoben durften, und dass infolgedessen die stärksten Künstlerindividualitäten des mittelalterlichen Frankreichs noch gar nicht entdeckt seien. Mit der Herausarbeitung des Reimser „Peter und Paulusmeister“ hat Vöge selbst den schönsten Anfangsschritt dieser Entdeckungsgeschichte der grossen Namenlosen gemacht. Vielleicht wird das grosse Werk, das uns Vöge seit vielen Jahren über die Reimser Kathedralstatuarik versprochen hat, den Franzosen bald Gelegenheit geben, ein wenig gerechter über das deutsche Barbarentum nachzudenken. Wie dem auch sei, wir werden fortfahren, über alle Barrikaden des nationalen Hasses hinweg unseren Blick und unsere Bewunderung frei und ungetrübt dorthin schweifen zu lassen, wo uns die Schönheit in einer ihrer tausendfältigen Verkörperungsmöglichkeiten grüsst.

SKULPTUR VON DER KATHEDRALE IN REIMS

HANS MEID. REITERSCHLACHT. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS DES GRAPHISCHEN KABINETTS (I. B. NEUMANN)

CHRONIK

In Genf ist ein französisch abgefasster Protest erschienen, in dem es heisst:

„Die Unterzeichneten, Bürger der Schweiz, heftig erregt durch das ungerechtfertigte Attentat auf die Kathedrale von Reims, das der absichtlichen Verbrennung der historischen und wissenschaftlichen Reichtümer von Löwen folgt, missbilligen mit aller Energie einen Akt der Barbarei, der die ganze Menschheit in einem der edelsten Zeugen ihrer moralischen und künstlerischen Grösse trifft."

Dieser Protest ist auch unterzeichnet worden von Ferdinand Hodler und Jaques Dalcroze. Die Empörung darüber in Deutschland hat sich nicht nur in den Zeitungen geäussert; sondern auch darin, dass die Münchener Sezession, der deutsche Künstlerbund und die Berliner freie Sezession Ferdinand Hodler als Mitglied ausgeschlossen haben. Das ist eine natürliche Konsequenz. Selbst wenn man annimmt, dass Hodler und Dalcroze unter der Suggestion französischer Lügen gestanden haben, dass sie dem Impuls des Augenblicks gefolgt sind, wie Künstler es zu thun pflegen, oder dass sie wohl gar den Wortlaut des Protestes nicht gekannt haben, bleibt die Hergabe ihrer guten Namen für eine so schlechte Sache doch eine hässliche Handlung. Sie mussten wissen, dass sie Vertreter ihrer Nation sind und dass mit ihnen die ganze Schweiz Lügen und Verleumdungen unterzeichnet zu haben scheint. Daher in Deutschland auch die Erregung. Wie sollte es den Deutschen, deren auf den Schlachtfeldern verblutende Söhne in diesem Protest beschimpft werden, gelingen die Angelegenheit nachsichtig zu behandeln, – wie Schweizer Zeitungen es empfehlen – wenn die angesehensten Bürger eines stammverwandten, an den Kämpfen nicht beteiligten neutralen Staates es so an männlicher Mässigung fehlen lassen! Es bleibt, wie man die Dinge auch ansieht, die Thatsache, dass Hodler und mehr noch Dalcroze das ihnen enthusiastisch gewährte Gastrecht in gröblicher und schnöder Weise verletzt haben. Dieses galt von je als „barbarisch". In Hodlers Biographie wird seine unglückselige Unterschrift einst ein dunkler Punkt sein, wenn er sich jetzt auch bemüht sie als nicht deutschfeindlich hinzustellen. Für die endgültige Beurteilung von Jacques Dalcroze ist seine Feindseligkeit sogar entscheidend. Beide waren alldeutsche Ehrenbürger, ihrem Wollen, ihrem Talent, ihren Interessen und Erfolgen nach; sie waren geistig bei uns naturalisiert und mit tausend Fäden der Dankbarkeit sollten sie unserm Idealismus, unserer Kultur verbunden sein. Jetzt haben sie sich plötzlich wieder zu Schweizern gemacht, nein, zu französischen Schweizern. Der Tag wird kommen, wo sie einsehen werden, dass sie ihrer selbst gespottet haben, ohne zu wissen wie, als sie das zu brandmarken glaubten, was ihrer Lebensarbeit zur festesten Grundlage geworden ist: die deutsche Kultur.

Angesichts dieses Vorfalls mag es nützlich sein an einen anderen Schweizer zu erinnern, der nicht nur ein grosser Künstler, sondern auch ein grosser Charakter war. Gottfried Keller, der doch wohl von den Schweizern selbst als ihr bester Repräsentant in der neueren Zeit angesehen wird, hat mit der ihm eigenen Deutlichkeit auf die Behauptung, Bildung und Sitte der deutschen Schweiz sei wesentlich französisch, schon 1860 erwidert: „Soviel davon ist richtig, dass auch wir ein unsterbliches Geschlecht von Gaffern haben, die nach Frankreich gaffen und nicht eher klug werden, als bis sie eine tüchtige Kelle voll Elend in den offenen Mund bekommen haben." Und auf einem Bankett im Jahre 1873 hat er, allen schweizerischen Partikularisten zum Trotz, gesagt, vielleicht käme eine Zeit, wo das deutsche Reich auch Staatsformen ertrüge, die den Schweizern notwendig seien und dann sei eine Rückkehr dieser wohl denkbar. Unter bestimmten Voraussetzungen könnte die Schweizerrepublik ihre Kraft und ihr altes Wesen wohl wiedergewinnen, wenn sie in freien Verein mit ähnlichen Staatsgebilden zu einem grossen Ganzen in ein Bundesverhältnis treten könnte. „Wenn ich," sagte Keller in der Folge, „für einen solchen Anschluss, ein solches Unterkommen in künftigen Weltstürmen mit Vorliebe an Deutschland dachte, so ge-

GRABVASE FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR.

schah es, weil ich mich doch lieber dahin wende, wo Tüchtigkeit, Kraft und Licht ist, als dorthin, wo das Gegenteil von alledem herrscht."

Die Worte, die Meister Gottfried für die Anklage seiner beiden Landsleute heute gefunden hätte, sind unschwer auszudenken.

❋

Die Werke Hodlers – die Werke aller fremden Meister – bleiben ihrem Kunstwerte nach natürlich was sie vor dem Kriege waren. Das ist so selbstverständlich, dass es banal klingt. Aber die Umstände fordern diese Banalität. Wir müssen damit rechnen, dass Kunstchauvinisten sich jetzt hervorwagen und zeitweise eine Gefolgschaft finden werden. Sie haben sich schon zu Wort gemeldet. Ihnen ist der Krieg willkommen, um an die Stelle des Talents die Gesinnung zu setzen.

❋

Die „Norddeutsche Allgemeine Zeitung" veröffentlicht den folgenden Bericht über den Zustand der Kunstdenkmäler in Löwen:

„Der Geheime Regierungsrat v. Falke hat am siebzehnten vorigen Monats die Kunstdenkmäler von Löwen mit dem derzeitigen Bürgermeister, Professor Dr. Neerier, eingehend besichtigt und über ihren Zustand folgendes amtlich berichtet:

Die als Bibliothek und Universität dienende alte Tuchhalle ist bis auf die beiden erhalten gebliebenen Fassaden (Hauptfassade gotisch mit Renaissanceaufbau, Rückfassade Spätrenaissance) vollständig ausgebrannt, und damit ist die Bibliothek mit ihrem sehr wertvollen Schatz an Handschriften verloren gegangen. Beamte der Bibliothek, die auf die Rettung der gefährdeten Schätze hätten aufmerksam machen können, waren beim Brande der an beiden Seiten der Halle angebauten Häuser nicht zur Stelle. Es ist nicht zu hoffen, dass unter dem Brandschutt noch Bücherreste zum Vorschein kommen könnten.

Von diesem schwersten Schaden abgesehen, sind in Löwen, trotz der Brandbeschädigung der Peterskirche, Verluste an Kunstdenkmälern von hervorragender Bedeutung nicht zu beklagen.

Das seit mehreren Jahren zum grossen Teil erneuerte und noch in der Restauration begriffene spätgotische Rathaus ist unversehrt erhalten worden dadurch, dass auf Anordnung des Kommandanten, Majors von Manteuffel, der um die möglichste Beschränkung des Brandunglücks bemüht war, die nächststehenden brennenden Häuser an der gefährdeten Langseite niedergelegt wurden. Das Militär hat auch aus einem von der Brandhitze bedrohten Erdgeschossraum des Rathauses einen Munitionsvorrat in aufopfernder Weise rechtzeitig entfernt, wobei vier Soldaten schwere Verletzungen erlitten haben. Das Rathaus hat, dank den Vorkehrungen des deutschen Militärs, trotz seiner Lage am Brandherd weder im Innern noch an der reichen Aussenarchitektur Schaden genommen.

Dagegen ist die Peterskirche, deren Dach durch Flugfeuer in Brand geriet, erheblich beschädigt worden, jedoch nur so, dass der ursprüngliche Zustand wieder hergestellt werden kann. Der Dachstuhl ist bis auf die Deckenwölbung herab weggebrannt; die Gewölbe haben standgehalten und verhindert, dass das Feuer von oben in den an Kunstschätzen reichen Innenraum der Kirche eindrang. Nur über dem Chor ist ein Teil der Gewölbe eingestürzt, wobei der steinerne Barockaltar (ohne Kunstwert) im Giebel beschädigt wurde. Das daneben stehende Sakramentshäuschen, eine sehr feine und reiche Steinarbeit der Spätgotik von dem Erbauer des Rathauses M. de Layens, ist von Gewölbetrümmern gestreift worden, so dass einige der oberen Fialen geknickt sind. Die abgeknickten Stücke sind ohne Substanzverlust an Ort und Stelle geblieben, und eine geringfügige Reparatur kann die leichte Verletzung des Sakramentshäuschens vollkommen beseitigen. Nahe der Hauptportalseite der Kirche hat die aus dem brennenden Dachstuhl herabstürzende Glocke das Gewölbe durchgeschlagen, überhaupt hat hier am Eingang und im südlichen Seitenschiff rechts vom Eingang das Feuer einigen Schaden am Gemäuer und an steinernen Balustraden der Seitenkapellen angerichtet. Bemerkenswerte Kunstschätze sind indessen nicht in Mitleidenschaft gezogen worden. Nur der Windfang des Hauptportals, eine schöne Renaissanceschnitzerei, ist verbrannt; ein altes Glasgemälde des siebzehnten Jahrhunderts hat sich hier unbeschädigt erhalten.

Das linke nördliche Seitenschiff mit dem gotischen Bronze-Taufbecken und dem zugehörigen gotischen Eisenarm (für den seit langer Zeit fehlenden Taufbeckendeckel), mit den Rokokoaltären und Kapellenschranken ist intakt geblieben, ebenso im nördlichen Querschiff der geschnitzte Renaissancewindfang und die Orgel von 1556 in einem schönen eichengeschnitzten Renaissancegehäuse. Völlig unversehrt ist ferner der spätgotische Lettner von reichster Steinarbeit vor dem Chor mit der daraufstehenden bemalten und vergoldeten Kreuzigungsgruppe, sowie der ganze Chorumgang mitsamt seinen (modernen) Glasgemälden, Grabmälern und der Innen- und Aussenarchitektur. Wie das wertvolle gotische Chorgestühl aus sechs Bänken ist auch die geschnitzte Kanzel, ein bemerkenswertes Schaustück vom Jahre 1742, vollständig intakt geblieben.

Die Bilder in den Chorkapellen, zu denen als die kostbarsten und unersetzlichen Kunstschätze Löwens die Werke des Dirk Bouts und des Meisters von Flémalle gehören, sind nebst allen beweglichen Kunstgegenständen der Peterskirche durch den Oberleutnant der Reserve Thelemann, Regierungsrat im Königlichen Eisenbahnministerium, gerettet und in einen Saal des Rathauses getragen worden, wo sie der Obhut des Bürgermeisters unterstehen. Hier befinden sich völlig unversehrt geborgen die grosse Tafel mit dem Abendmahl von Dirk Bouts und sein Martyrium des heiligen

Erasmus, die Kreuzabnahme in der Art des Meisters von Flémalle nebst den zwei Flügelbildern mit den Stiftern (die von anderer Hand zu sein scheinen). Ferner drei Bilder von J. von Rillaerz und mehrere spätere Gemälde von geringer Bedeutung. Auch der eichene Kirchenschatz, enthaltend acht silberne Heiligenfiguren, zum Teil aus dem 15. und 16. Jahrhundert, ein gotisches Weihrauchfass, gotische Renaissancemonstranzen aus Silber, kunstvolle Messkelche und Ziborien des 18. Jahrhunderts, dann Leuchter, Ampeln und anderes Kirchengerät, ist vollständig im Rathaus untergebracht.

Von den alten Kunstwerken der Peterskirche ist somit nur der Windfang zerstört; der eigentliche steinerne Baukörper der Kirche selbst ist erhalten. Bis zum Wiederaufbau des fehlenden Dachstuhls soll ein Notdach aus Teerpappe den Innenraum schützen. Mit dieser Aufgabe ist ein Löwener Architekt vom Bürgermeister beauftragt worden.

Das durch die Revolte der Bevölkerung hervorgerufene und dann durch den Sturmwind weitergetragene Brandunglück hat vornehmlich die Häuserreihen am Bahnhof in der Bahnhofstrasse und die Mitte der Stadt betroffen. Die übrigen Kirchen Löwens liegen ausserhalb des etwa ein Sechstel der Stadt ausmachenden Brandbereichs; sie sind vom Feuer nicht berührt worden. Daher sind ganz unbeschädigt geblieben die Michaelskirche, die Jakobskirche, die Gertrudenkirche mit allen ihren zum Teil sehr ansehnlichen Kunstwerken, ebenso das Collège du Saint Esprit mit seiner Bibliothek.

❊

In der *Nationalgalerie* sind in den Böcklinsälen drei neue Werke Böcklins als Leihgaben aufgehängt. Das erste ist ein lebensgrosses, unvollendetes Bildnis der Tragödin Fanny Janauschek und ist in Weimar um 1860–1862 gemalt. Es hat etwas Altmeisterliches im Sinne Lenbachs etwa: eine vornehme Gesamthaltung, aber in allen Teilen auch konventionell. Das Modell interessiert mehr als die Malerei. Das zweite Werk ist eine interessante Skizze zur „Pietà" aus dem Jahre 1868. Sie ist viel einheitlicher als das fertige Bild, das die Nationalgalerie ebenfalls besitzt. Die Skizze fällt nicht, wie das Bild grossen Formats, in zwei Teilen auseinander; die in Farben dunkler, blauer Dämmerung gekleidete Darstellung des Schmerzes unten ist noch nicht hart getrennt von der hellen, rosigen Darstellung des Trostes oben. Die Skizze ist nicht tendenzvoll „stilisiert". Das macht sie dem Kunstfreund in mancher Hinsicht wertvoller als das anspruchsvolle Bild. Die eindrucksvollste der drei Leihgaben ist das „altrömische Maifest". Im Gewühl der Gestalten und blau-roten Gewänder, die im Tanz eine Bildsäule umkreisen, ist malerisches Genie. Auch die Konzeption der Landschaft, der Situation und die Beherrschung der Gesamtstimmung zeugen von der starken Originalität und dem reichen Naturgefühl Böcklins. Leider wird das köstliche kleine Werk nahezu verdorben durch das kreischende Rot des Gewandes einer der Figuren auf dem Hügel. Dieser falsche, dem Effekt zuliebe gewählte Farbton verdirbt die Raumillusion und lässt gut erkennen, wo für Böcklins Talent die Gefahr lag. Auf dem Porträt der Fanny Janauschek platzen einige rote Blüten ähnlich hart aus der grauen Gesamtstimmung heraus.

❊

Die Radierung von Hans Meid, die wir abbilden, war im Graphischen Kabinett (Neumann) ausgestellt. Es ist eine der letzten Arbeiten dieses kultivierten Graphikers, der sich zurzeit im Felde befindet und der den Geist dieser Kriegszeit in seinem schön bewegten Blatt schon vorgeahnt zu haben scheint.

❊

Paul Meyerheim hat sein Lehramt an der Königlichen Hochschule für die bildenden Künste, das er zweiunddreissig Jahre als Lehrer der sogenannten Tierklasse inne gehabt hat, niedergelegt.

K. Sch.

❊

Mit Bezug auf den Aufsatz von Emil Schaeffer im Oktoberheft dieser Zeitschrift hat der Generaldirektor der Museen, Wilhelm Bode, im Lokal-Anzeiger einer gegenteiligen Meinung Ausdruck gegeben. Die grundsätzlich wichtigen Sätze seiner Ausführungen lauten folgendermassen:

„Der Unterzeichnete erklärt, dass er in Bezug auf die Erhaltung der Kunstwerke in Feindesland entgegengesetzter Ansicht ist. Meine Überzeugung ist vielmehr, dass allen Kulturländern die Erzeugnisse ihrer Kunst und ihr rechtmässiger Besitz an Kunstwerken erhalten werden soll, und dass wir den Denkmälerschutz wie im eigenen Lande so auch im Feindeslande auszuüben haben. Schafft doch auch die massenhafte Anhäufung von Kunstwerken, wie sie der Louvre und die Londoner Museen zeigen, nur kolossale Kunstmagazine, die den Genuss der Kunstwerke schwer beeinträchtigen.

Gerade um die Kunstwerke in Belgien für Belgien zu retten, hat der Unterzeichnete die Entsendung eines unserer Museumsbeamten nach Belgien beantragt. Geheimrat von Falcke ist seither im Auftrage des belgischen Gouvernements gemeinsam mit unseren Militärbehörden, die trotz der völkerrechtswidrigen Haltung der Bevölkerung schon vorher mit eigener Gefahr für die Erhaltung der Denkmäler in Belgien wie in Frankreich, besonders in Reims, besorgt waren, eifrig bemüht, die Kunstschätze in Belgien zu sichern. Das Bestreben der Berliner Museumsverwaltung wird darauf gerichtet sein, dass Deutschland nach einer siegreichen Beendigung des Krieges das Beispiel nicht nachahme, welches England durch die Entführung der Parthenonskulpturen und das Frankreich unter Napoleon I. durch die Plünderung der Kunstschätze fast aller Länder Europas gegeben hat."

CAMILLO BOITO †

Im Alter von 78 Jahren ist am 28. Juni in Mailand der Architekt und Kunstschriftsteller Camillo Boito gestorben. Als Sohn eines aus Belluno stammenden Miniaturporträtisten Silvestro Boito und einer polnischen Gräfin Radolinska am 30. September 1836 in Rom geboren, hat er zunächst in Padua litterarische Studien getrieben, dann auf der Venezianer Akademie sich der Kunst gewidmet und schon als Zwanzigjähriger dort eine Anstellung als Lehrer der Architektur erhalten. Von einem Studienaufenthalt in Rom und Florenz riefen ihn 1859 die Kriegsereignisse nach Venedig zurück, aber die Verfolgungen der österreichischen Regierung zwangen ihn, in Mailand, das auch seinem Bruder, dem Dichterkomponisten Arrigo Boito, zur zweiten Heimat wurde, ein Asyl zu suchen. Hier hat er bis 1908 als Professor der Architektur an der Brera-Akademie gewirkt, zahlreiche begabte Schüler, wie Luca Beltrami, Gaetano Moretti und Giuseppe Sommaruga, herangebildet und eine erfolgreiche Thätigkeit als Architekt und Restaurator entfaltet. In seinem gotisierenden Konkurrenzentwurfe zur Umgestaltung des Mailänder Domplatzes (1860) unterlag er zwar gegen den Klassizisten Mengoni, aber sein Kampf gegen die absterbende klassizistische Richtung seiner Zeit brachte ihn schnell an die Spitze der fortschrittlichen Elemente, die sich seiner Führung anvertrauten. In Gallarate hat er in lombardisch gotischem Stile die Cappella Ponti nebst der diese umgebenden Friedhofsanlage ausgeführt, in Padua den originellen Palazzo delle Debite, die Fassade und das Treppenhaus des Museo Civico erbaut und sich als Restaurator des Donatello-Altars im Santo betätigt, in Venedig das phantastisch-reiche marmorne Treppenhaus des Palazzo Franchetti und in Mailand das von dem Komponisten Verdi gestiftete Musikerheim errichtet. Auch als Kunstschriftsteller hat Boito seine fortschrittlichen Ansichten mit Erfolg vertreten. Bleibenden Wert dürften seine „Architettura del Medio Evo in Italia" (Mailand 1880), sein „Duomo di Milano" (Mailand 1889) und die von ihm geleitete Zeitschrift „Arte Italiana decorativa ed industriale" behalten. Der Tod des greisen, hochangesehenen Künstlers, der bis zuletzt als Ehrenpräsident die Akademie der Brera leitete, hat in Italien tief berührt. W. B.

❀

Zum Nachfolger Tschudis auf dem in der Zwischenzeit von Professor Braune vertretungsweise besetzten Posten des Generaldirektors der bayerischen Staatsgalerien ist der bisherige Direktor der k. k. österreichischen Staatsgalerie in Wien, Dr. Friedrich Dörnhöffer, ernannt worden. Diese Berufung scheint darzuthun, dass die Regierung die künftige Leitung ihrer Sammlungen im Sinne Tschudis für entsprechend hält. Wohl ist Dörnhöffer als Museumsbeamter den Kunstwerken vergangener Zeiten zunächst geneigt, und es haben sich die wenigen sachlichen, klugen wissenschaftlichen Arbeiten des schweigsamen Gelehrten nur an einen kleinen Kreis von Fachgenossen gerichtet, deren interner Beifall uneingeschränkt war. Aber seine ausgezeichnete Leitung des österreichischen Pavillons auf der grossen internationalen Kunstausstellung in Rom 1911, die Dörnhöffers empfindungsvolles Verhältnis zu den Absichten der modernen Kunst vorzüglich offenbarte, und seine Ankäufe für die österreichische Staatsgalerie in Wien (siehe Jahrgang X, S. 533 ff.) bekunden das Vorhandensein jener glücklichen Einigung von Eigenschaften der Bildung und des Geschmacks, welche von diesem höheren Posten aus auch der Allgemeinheit im edelsten Sinne zu nützen vermögen. Diese Begabung und die vornehme Gesinnung des neuen Generaldirektors, der sein Amt am 1. Oktober angetreten hat, befreien Tschudis Freunde von der Sorge um das verantwortungsvolle Erbe des Geschiedenen und lassen sie mit freudiger Erwartung den Absichten und Plänen Dörnhöffers in München entgegensehen. U.-B.

❀

Die Anlage eines längst geplanten Strassenbahntunnels unter den Linden zwischen Universität und Opernhaus soll jetzt wie man hört in Angriff genommen werden. Die Pläne sehen auf der Südseite zwei Auffahrtsrampen vor. Die eine dieser Rampen soll zwischen Bibliothek und Opernhaus das Strassenniveau erreichen. Vor dieser Lösung der Aufgabe sei in letzter Stunde noch dringend gewarnt. Der ganze Raum zwischen Opernhaus und Bibliothek würde dadurch verdorben werden. Es muss sicher möglich sein, auch die zweite Auffahrtsrampe geradeaus zu führen und so den historischen Platz zu schonen. Das erhöht vielleicht die Kosten; aber die Erhaltung dessen, was zerstört würde, wenn das jetzige Projekt ausgeführt wird, ist diesen Preis wert.

K. Sch.

ADOLF MENZEL, VIGNETTE

NEUE BÜCHER

Die Plastik der Ägypter von **Hedwig Fechheimer.** (Berlin, Bruno Cassirer.)

Für die Rolle des alten Simeon im Lukasevangelium habe ich, wie mir scheint, kein ausgesprochenes Talent, und doch hatte ich beim Durchblättern von Hedwig Fechheimers „Die Plastik der Ägypter“ grosse Neigung auszurufen: „Nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren!“

Hier war eine Freude, auf die ich lange genug gewartet hatte.

Nicht dass dieses Buch als eine Offenbarung wirkte. Vieles, was in ihm ausgesprochen ist, hat jeder, der die Kunstgeschichte nicht als eine rein historische Wissenschaft auffasst, wohl schon einmal empfunden. Aber es wurde nirgends so ernst, so klar, so lebendig niedergeschrieben.

Ich will gegen die würdige Wissenschaft der Ägyptologie nicht undankbar sein – sie hat im neunzehnten Jahrhundert genug geleistet. Eine schwierige Sprache, in einer sehr komplizierten Schrift, wurde entziffert. Eine verlorene Grammatik konnte, sogar in ihren syntaktischen Feinheiten, rekonstruiert werden. Hacke und Spaten förderten eine alte Kultur zu Tage, von der auch die Antike selbst zu träumen verlernt hatte. Und in dem edlen Wettkampf der Völker auf diesen Gebieten — nennt man es nicht so? – hat Deutschland manchen Preis errungen.

Aber das Verhältnis der Ägyptologie zur ägyptischen Kunst blieb, vor allem in Deutschland, mehr oder weniger das des Hahnes aus der Fabel zu der gefundenen Perle. Es hat etwas Tragikomisches, dass die Männer, deren Leben der Erforschung jener Sprache und jener Kultur gewidmet war, zu dem richtigen Begriff der Kunst niemals durchdrangen, und dass ihnen dadurch die höchste Belohnung ihres Fleisses, eben der Genuss jener Kunst, an der Nase vorbeiging. Sollen wir lachen oder weinen, schelten oder bedauern, wenn wir sehen, wie emsige Bienen einen Honig des Schönen sammeln, dessen Wohlgeschmack ihnen auf immer versagt bleiben muss?

Und doch kennt die Geschichte der Kunst nur wenige Epochen, in denen ein einheitlicher Stil so deutlich in allem, was ein Volk hervorbringt, ausgedrückt liegt, von der grossen Kunst an bis zu den kleinsten häuslichen Gegenständen. Wenn je die Bewunderung für eine Kunst die wissenschaftliche Neugier reizte, mehr von Leben und Sprache des Landes zu erfahren, aus dem diese Kunst hervorging, so musste dies in Ägypten der Fall sein. Aber – o Ironie der modernen Gelehrsamkeit! — es war gerade umgekehrt.

Indessen liefert dieses Buch den heiteren Beweis, dass die Welt sich bessert. Nun liegt, wie wir hoffen, die Zeit nicht mehr fern, dass Ausdrücke wie „kindliche Vorstufen“, „ungeschickte Anfänge“ und mehr Derartiges aus den Handbüchern verschwinden. Es ist so unbeschreiblich närrisch, eine Kunst kindisch, kindlich oder primitiv zu nennen, weil sie mit der Kunst der Kinder gewisse Züge gemein hat. Erstens ist es, wenn zwei dasselbe thun, bekanntlich nicht dasselbe, dann aber galt es auch bisher als eines erwachsenen Mannes Ruhm, sich ein kindliches Gemüt bewahrt zu haben. „Wahrlich, ich sage euch: so ihr nicht werdet“ ... Im Gegenteil, eine Kunst, die kindliche Züge zu bewahren weiss und dabei die Schönheit der Reife erreicht, steht höher als eine, die in krampfhaftem Raffinement alles Kindliche abzuthun sucht. Gerade unsere Zeit fängt an dies wieder zu begreifen; daher ist es erfrischend, ein Buch zu finden, das durch Erklärung und Wertschätzung einer alten zum Credo einer neuen Kunst wird.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung empfinden wir, dass die Wahl der Bilder nicht von einem ausschliesslich wissenschaftlichen Standpunkt aus geleitet ward. Sehen wir genauer zu, so gewahren wir, dass ebensowenig die kalte, zeitlose Bewunderung des gebildeten Sammlers die Zusammenstellung bestimmte. Dieses Buch stammt von einem, der die Kunstentwicklung seiner eigenen Zeit miterlebt und in andern Zeiten sucht, was der neuen Bewegung zur Stütze und Hilfe dienen kann. Es ist die That eines Lebenden, der bei den Toten Dokumente sucht, mit denen er das gute Recht seiner missverstandenen Zeitgenossen beweisen kann.

So ist auch der Text. Soweit ich es beurteilen kann, wird kein gelehrter Ägyptologe gegen die wissenschaftliche Seite etwas einwenden können. Dies ist vortrefflich, aber viel vortrefflicher ist der feine Takt, womit die Verfasserin den nicht ägyptologisch geschulten Leser in das religiöse und künstlerische Denken und Fühlen eines Volkes einführt, das höchste Verfeinerung mit aufrichtiger Naivität zu verbinden wusste, in dessen Philosophie und Kunst das Dichterische eines Naturvolkes mit der Humanität und Bildung des Kulturmenschen untermischt war. Wir bewundern das Wissen, das aus diesen Seiten spricht, aber mehr noch den Instinkt, womit die Verfasserin in ihrer eigenen Zeit Worte und Strömungen aufzufinden wusste, die uns eine vergangene Kunst verdolmetschen, und zu gleicher Zeit in einer alten Kultur gerade solche Monumente nachwies, die uns zum besseren Genuss der Werke lebender Künstler erziehen.

In dem Buch, das man den Toten auf ihre schwierige Reise ins Jenseits mitgab, befindet sich ein Kapitel, woraus die Seele des Verstorbenen lernte, Thonpüppchen, die ihm in sein Grab mitgegeben waren, zu lebendigen Dienern umzugestalten, die auf den elysäischen Gefilden die Feldarbeit für ihn verrichten sollten. Wer

dieses Gebet nicht verstand, für den blieben sie formlose nutzlose Klümpchen. Wie es mir scheinen will, haben die meisten Ägyptologen dieses Kapitel zu wenig studiert. — Sie wandern zwischen Ruinen und Resten, ohne den magischen Spruch zu kennen, der dies alles zu neuem Leben erweckt. Frau Hedwig Fechheimer ist weiser. Sie hat das Wort gefunden, die Puppen wurden munter. Nun dienen sie uns bei dem, was wir am meisten brauchen, bei der Erweiterung unserer eigenen Kunst.

Zum Schlusse möchte ich der Verfasserin, die so belesen ist in den Aussprüchen der jüngsten Zeitgenossen, für die zweite Auflage ihres Buches, die hoffentlich bald erfolgen wird, ein vergessenes Zitat zu Gemüte führen. Sie kann es zwischen Nietzsche, Renoir, den Kubisten und Cézanne einflechten. Es stammt aus einer Zeit, die im allgemeinen noch nicht weit genug war, die Ägypter zu verstehen, und ein Mönch, den nur wenige kennen, hat es gesprochen:

„Um noch ägyptische Plastik zu erwähnen, ihre geometrische Erscheinung, beherrschende und zugleich demütige Ruhe, so ist mir nicht möglich, jenen beizustimmen, die da behaupten, beschränkter Technik und mangelnden Wissens wegen hätten sie es so gemacht. Es ist gewiss immer noch leichter, einen Naturabguss zu kopieren als die Maasse und Winkel für eine ägyptische Statue zu geben. Dort ist Auge und Hand, hier aber noch etwas anderes dabei. Der jenes macht, kann ein Laffe sein, der dieses machte, musste ein männlicher, ernst denkender Geist sein."

Also sprach der Gründer der Beuroner Schule, Pater Desiderius O. S. B. im Jahre des Herrn 1865.

André Jolles.

❀

Johann C. Wilck. Ein Maler des deutschen Empire von Alfred Gold. Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin 1912.

Bis zum Jahre 1905 wussten auch sehr gebildete Kunsthistoriker nicht, dass einstens zu Schwerin der Maler Wilck gelebt hat. Dann jedoch lernten wir, dank der Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst, drei seiner Werke kennen, von denen eines, das Porträt des sächsischen Barons Rohrscheidt, zu den grossen Schlagern dieser Kunstschau zählte. Die Pracht seiner leuchtenden, unverschmolzen nebeneinander stehenden Lokalfarben, die von Callot stammende Art, wo sich die Figur mit ihrem als Prospekt gedachten und in perspektivischer Verkleinerung gegebenen Hintergrunde verband — alles gemahnte irgendwie an Goya, und darum interessierten wir uns sehr lebhaft für den Spanier aus Mecklenburg, über den man in keiner Kunstgeschichte eine Zeile fand.

Nun hat ihm Alfred Gold eine Monographie gewidmet, aber seine Hoffnung, das Werk des Johann Wilck zu bereichern, verschollene Gemälde zu entdecken, diese Sehnsucht aller Künstlerbiographen ist ihm leider nicht in Erfüllung gegangen. Es bleibt bei den drei Bildern. Trotzdem wird niemand dieses Buch als überflüssig ablehnen, unbefriedigt aus der Hand legen. Im Gegenteil, wir danken ihm vielfältige Anregungen; denn es macht uns mit künstlerischen Tendenzen vertraut, die uns heute fremder sind als etwa die italienische Plastik des Trecento, mit den akademischen Theorien nämlich, wie sie um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts in Wien und besonders in Dresden doziert wurden. Dort, an den Akademien beider Residenzen hatte Wilck als Stipendiat seines Landesherrn studiert; heimgekehrt, petitionierte er um das Amt eines Hofmalers. Er war das stärkste Maltalent Mecklenburgs. Infolgedessen — ist das unter dem Kaiserreich viel anders als während des Empire? — geruhten Serenissimus, den Posten „anderweitig" zu vergeben. In seinen Hoffnungen getrogen, wandte sich Wilck nach Frankfurt, wo ein Panorama der Mainstadt, das er gemeinsam mit Johann Friedrich Morgenstern schuf, viel von sich reden machte. Das geschah anno 1811 und nun lesen wir nichts mehr von Bildern des Künstlers, nichts über seine Schicksale. Nur der letzte Satz der Tragödie „Johann Wilck" ist uns erhalten geblieben. Gold fand ihn zu Nürnberg, in den Matrikeln der Pfarrkirche von Sankt Leonhard. Er lautet: „Johann C. Wilk. Dosenmaler, gestorben am 2. October 1819. Alter 45 Jahre. Todesursache Abzehrung." Das Unglück, das dem Lebenden nie von der Seite gewichen war, verfolgte noch den Toten. Das Panorama verbrannte, und Wilcks gesamter Nachlass, Skizzen und Bilder, alles ging im Jahre 1846 durch eine Überschwemmung zugrunde.

Emil Schaeffer.

Theodor von Frimmel: Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen. Buchstabe A—F. (Mit zweiundachtzig Abbildungen.) 1913. Georg Müller Verlag, München.

Durchblättert man dieses Lexikon, dessen 446 Seiten ein Verzeichnis der Wiener Gemäldesammlungen und zwar nur der kleineren Privatgalerien von den Tagen des Prinzen Eugen bis zur Gegenwart enthalten, das eine Fülle von Inventaren und Katalogen birgt und aus den verborgensten Quellen die Mitteilungen über Bilder und deren Besitzer schöpft, so gerät man in ein ehrfürchtig-dumpfes Staunen: welch' ungeheures, um nicht zu sagen, ungeheuerliches Wissen, was für ein unglaublicher Fleiss steckt in diesem Buche — und doch fühlt man sich an jenen Engländer gemahnt, der ausrechnete, wie oft der Buchstabe „L" in der Bibel vorkomme. Denn Frimmels Werk, die Arbeit von Jahrzehnten, wem frommt es, wem ist damit gedient? Meisterschöpfungen gehen selten verloren; man weiß, wo sie heute sind, wo sie einstens waren, und ist die eine oder andere wirklich verschollen — was hilft es zu lesen, wem sie anno 1800 gehörte? Und die gleichgültigen Gemälde: wem nützt es zu erfahren, dass Herr Heinrich Ahrens im Jahre 1860 das Bild von Dittenberger „Ein Slowak in einer Schenke"

besass? Zudem ist die Benutzung des Lexikons beinahe unmöglich; denn es besitzt weder ein Register der Sammler noch ein Verzeichnis der Künstlernamen. Wie soll man da suchen oder gar finden? Schade, ewig schade! Es gibt keinen Historiker, der auf dem Gebiete des Sammelwesens und der Galeriekunde sein Wissen mit dem Frimmels vergleichen könnte, und dieser Mann stoppelt überflüssige Lexika zusammen, anstatt uns die Geschichte des Kunstsammelns zu schenken, die wir so sehr brauchen und die zu schreiben niemand berufener wäre als gerade Theodor von Frimmel.

❊

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Fünfter Band: Walter Bombe. Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1912.

„Der vorliegende Band ist ein Versuch, auf Grund eingehender Denkmäler- und Urkundenforschung die wichtigsten Richtlinien der Entwicklung der Malerei in Perugia bis zu ihrem Höhepunkte zu erfassen und darzustellen." Also spricht der bescheidene Verfasser. In Wahrheit bedeutet sein Buch eine Arbeitsleistung, von der mit hohem Respekt gesprochen werden muss. Das ganze Umbrien hat Bombe durchwandert, aus Kirchen und Palästen einsamer Bergnester Gemälde ans Licht gezogen und im Archiv zu Perugia etwa fünfzehntausend Notizen gesammelt, von denen hier nur jene abgedruckt sind, die uns die Geschichte der Peruginer Malerei in neuer Beleuchtung zeigen oder – und hiefür gebührt Bombe ein besonderer Dank, – uns über das bisher so wenig studierte Verhältnis zwischen den Auftraggebern und den Künstlern der Renaissance besser unterrichten. Als Einleitung zu dieser Dokumenten-Publikation hat nun Bombe die Geschichte der Peruginer Malerei geschrieben, die, abhängig zuerst von römischen, dann von sienesischen und florentinischen Vorbildern, endlich Perugino und Pinturicchio hervorbrachte, deren Werke Perugias Ruhm in ganz Italien verkünden, bis auch ihr Glanz verblich vor der Glorie Raffaels, der aus umbrischer Lyrik, florentinischer Monumentalität und venezianischer Palettenkunst seine grossartigen Synthesen schuf.

„Auf Grund archivalischer Forschungen" hat Bombe dies alles dargestellt und aus dieser selbstgewollten Beschränkung resultieren die Vorzüge und Schwächen seiner Studie. Da sie eine Fülle neuen Thatsachenmaterials bringt und manche Streitfrage, besonders chronologischer Art, endgültig erledigt, so bedeutet sie ganz gewiss, was man eine „Grundlage" nennt; aber man kann den Entwicklungsgang der Peruginer Malerei auch farbiger und beziehungsvoller schildern, mit Ein- und Ausblicken und nicht unter so konsequentem Verzicht auf alle ästhetischen Räsonnements. Vielleicht entschliesst sich Bombe noch einmal, die Schaube des „objectiven" Gelehrten abzustreifen und von einer höheren Warte aus, die auch Fernsichten ermöglicht, die Geschichte der gesamten umbrischen Kunst, nicht bloss der Peruginer Malerei, zu schreiben. Noch fehlt es an einer solchen, und Bombe ist, zum mindesten in Deutschland, heute wohl der einzige, der uns dieses Buch zu geben vermag.

Emil Schaeffer.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Festkalender von Hans Thoma. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Charakterbauten des Auslandes. Herausgegeben von Paul Schmohl. Geleitwort von Julius Baum. Frankreich. Stuttgart, Verlag Wilhelm Meyer-Ilschen.

Andrea Solario, sein Leben und seine Werke. Von Kurt Badt. Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

Kriegsbilderbogen Münchener Künstler, in Mappen zu 12 Blättern. Mappe I enthält Beiträge von Scherff, Seewald, Feldbauer, Stein, Teutsch, Nowak, Beeh, Unold, Schulein. Goltzverlag, München.

Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800 von Karl Simon. Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

R. Grossmann

„Das russische Heer ist in Deutschland viel weiter vorgedrungen als das deutsche in Frankreich.“ (Nationaltidende)

R. Grossmann

„Der Untersuchungsrichter hat festgestellt, dass die Leute, die das deutsche Gesandtschaftsgebäude in Petersburg zerstört haben, nicht aus Plünderungslust, sondern aus edlen patriotischen Motiven gehandelt haben.“ (Nowoje Wremja)

R. Grossmann

„In Berlin wird das Brot durch die Schutzleute ausgeteilt."
(Morning Post)

R. Grossmann

„Aus der Schweiz ist die Kunde von der Niederlage des Westheeres nach Deutschland gedrungen. In den Städten sind Unruhen entstanden. Die Menge schreit: „Sagt uns die Wahrheit", die öffentliche Meinung fängt zu fühlen an, dass Deutschland verloren ist."
(Daily Express)

DREIZEHNTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

KUNSTGESPRÄCHE IM KRIEGE

VON

KARL SCHEFFLER

I

MIT SECHS ORIGINALLITHOGRAPHIEN
VON MAX LIEBERMANN

Dieses ist ein Gespräch zweier deutscher Maler, die ein Zufall beim Ausbruch des Krieges in dieselbe Kompagnie gebracht hat. Sie erkannten ihren Beruf gegenseitig, als bei der Ausfahrt die Eisenbahnwagen mit patriotischen Karikaturen bemalt wurden. Während sie mit dem Heer durch Belgien zogen, kamen sie sich aber nicht näher und verkehrten miteinander nur wie mit allen andern Kameraden; bis sie eines Abends in Nordfrankreich dann zur Feldwache kommandiert wurden und in ein Gespräch über Kunst gerieten. Sie sprachen miteinander auf einem Viadukt, der ein tiefes Thal überbrückt und von dem der Blick frei über eine weite Landschaft hinschweift. Im Westen, hinter den Stellungen der Feinde, ging die Herbstsonne unter.

Der Ältere: Haben Sie in diesen Wochen gezeichnet?

Der Jüngere: Versucht hab ich's; einmal auf einem Fetzen schmutzigen Briefpapiers und ein andermal auf der Rückseite eines alten belgischen Depeschenformulars. Ich hab es aber bald aufgegeben.

Der Ältere: Wegen des mangelhaften Materials?

Der Jüngere: Ach nein; van Gogh hat, als er zu arm war sich Farben zu kaufen, mit Kaffeesatz und Waschblau aus seiner Mutter Küche Landschaften gemalt.

Der Ältere: Nun, also —

Der Jüngere: Ich war unzufrieden. Niemals bin ich wohl mehr Maler gewesen als jetzt. Als ich aber zu zeichnen versuchte, kam mir jeder Strich kleinlich und albern vor. Mir war zumute, als könnte ich nichts und als hätte ich auch nie etwas gekonnt.

Der Ältere: Das ist doch sehr merkwürdig! Wissen Sie, dass ich genau dasselbe erlebt habe? Nur hätte ich nicht geglaubt, dass es Ihnen geschehen könnte.

Der Jüngere: Warum?

Der Ältere: Um das zu erklären, muss ich Ihnen erzählen, was in diesen Wochen in mir vorgegangen ist. Ich bin mir vor kurzem erst klar darüber geworden und möchte sehr gern einmal davon sprechen. —

Ist es übrigens nicht merkwürdig, dass wir heute zum erstenmal während unseres Beisammenseins über Kunst sprechen und uns erinnern, dass wir nicht nur Kameraden, sondern auch Kollegen sind? Sie gehören freilich dem Kreise der Sezessionskünstler an und ich habe stets im Kreise der Akademiker gelebt; aber ich glaube doch nicht, dass uns der alte Gegensatz zwischen Sezession und Akademie hier noch voneinander ferngehalten hat. Oder vielleicht doch — wer kann das wissen? Ich bin einer Unterhaltung über Kunst vor allem ausgewichen, weil in diesen Wochen vieles in mir anders geworden ist, weil der Krieg mich innerlich, als Maler, revolutioniert hat. Mir ist es, als hätte ich neue Augen. Ich schäme mich, wie banal und nüchtern ich die Welt bisher gesehen habe. Ein Gefühl, das ich nur ein grosses Erstaunen nennen kann, hat sich meiner in dieser Zeit ganz bemächtigt. Das verlässt mich nun keinen Augenblick. Es ist da, wenn wir im Schützengraben liegen und dem Feuer der Granaten ausgesetzt sind, wenn wir durch brennende Dörfer ziehen und die Verwundeten sich winden sehen; es ist morgens da, wenn ich aufwache, tagsüber auf dem Marsch und nachts, wenn ich in diesen klaren Herbstnächten Wache stehe. In den gefährlichsten Augenblicken ist dieses merkwürdige Erstaunen am stärksten. Es ist nicht ein Schauder vor der Grässlichkeit dieses Krieges — das ist ein Gefühl für sich —; es ist vielmehr eine Art von drohendem atemraubenden Glück darin, es ist eine Offenbarung, die mich zeitweise ganz überwältigt. Mir ist als wache meine Seele zu einem neuen Leben auf und als wecke sie ihrerseits meine Augen auf. Denn es sind die Augen, die voller Erstaunen sind; ihnen erscheint alles Schreckliche grandios und romantisch, das Hässliche ist ihnen schön, das Tote lebendig, sie sehen Linien und Farben, Motive und Bilder, für die ich früher blind gewesen bin. Plötzlich verstehe ich nun die Meister, die ich sonst als rechter Akademiker missachtet habe. Meine alte Weltanschauung ist mir eingestürzt; an ihre Stelle ist etwas getreten, das mir einen neuen malerischen Reichtum offenbart. Eine neue Schönheit voll drohender Grösse.

Ich muss als Maler in allem umlernen. Denn mit meinen alten Mitteln kann ich die Natur, wie ich sie jetzt sehe, nicht darstellen. Wenn ich mit einer Linie einen Pferdekadaver umschreiben könnte, wie wir ihn in seiner monumentalen Schreckhaftigkeit hier so oft sehen, wenn ich mit wenigen Tönen die Stimmungen der Landschaften und des Wetters, worin sozusagen das Murren der Ewigkeit vernehmbar ist, wiedergeben könnte, so wäre das viel, viel mehr als alles, was ich bisher mit saurem Fleiss gemacht habe. Aber ich kann nicht zeichnen, was ich sehe. Meine Hand ist noch eine Sklavin des kleinlichen Handwerks, das ich bisher getrieben habe. Kehre ich aus diesem Krieg zurück, so muss ich im gewissen Sinne von vorn beginnen. Anstatt die Gegenstände der Natur getreulich, objektiv, wie man's nennt, darzustellen, muss ich lernen, sie zu zeigen, wie sie dem mächtig erregten Gefühl erscheinen. Ich muss lernen, wie man Gefühle malerisch darstellt, wie man die Handschrift der Empfindung erlangt, wie man die Kunst zu einer Seelenschrift macht, die von allen lebendigen Seelen gelesen werden kann. Das scheint mir jetzt allein die Arbeit des Künstlers zu sein. Ich weiss jetzt, dass die Dinge an sich weder schön noch hässlich, weder gross noch klein sind, dass die Anschauung, das Gefühl sie erst zu diesem oder jenem macht. Sie sind was wir hineintragen.

Ihnen sage ich damit ja nichts Neues. Ihre Bilder, die ich früher verlachte und die ich jetzt zu verstehen beginne, beweisen, dass Sie ohne die Anschauungslehren dieses Krieges das grosse schöpferische Erstaunen kennen gelernt und erworben haben. Sie haben die Natur in manchem Zug schon dargestellt, wie ich sie jetzt sehe. Darum verstehe ich Ihre Enttäuschung nicht und es überrascht mich, dass Sie sprechen, wie Sie es vorhin thaten.

Der Jüngere: Ich danke Ihnen für das Vertrauen und will es, so gut ich kann, erwidern. Ich weiss, wie schwer es einem wird, so etwas zu sagen. Aber wenn man täglich dem Tode gegenübersteht, nimmt man's nicht so genau. Sie haben recht, auf dem Boden dieses neuen sich Wunderns über Welt und Leben ruht die ganze moderne Malerei. Darum erscheint sie auch denen, die diese Ursprünglichkeit der Anschauung nicht haben, sinnlos und anarchisch.

Wir jüngeren modernen Maler aber, die wir

das grosse malerische Erstaunen gewissermassen von den Meistern vor uns wie ein Programm geerbt haben, sind der Gefahr unterlegen, uns bei dem Bewusstsein einer lebendigen Anschauung zu beruhigen. Uns ist die neue Anschauungsform fast schon wieder konventionell geworden. Sehen Sie, wir alle, die daheim Impressionisten oder gar Expressionisten genannt werden — wie komisch diese Worte auf dem Schlachtfelde klingen! — sind Maler des Flüchtigen, sind Skizzisten, selbst wenn wir stilisieren. Wir können unsere Gefühle nur skizzieren. Früher glaubte ich diese Flüchtigkeit, die zur Vernachlässigung der Form führt, sei ein Stilgesetz. Das ist aber ein Irrtum. Die grossen Meister der modernen Malerei haben die Form nicht vernachlässigt. Sie sind der Form gegenüber frei gewesen, weil sie sie beherrschten. Wenn Sie soeben sagten, dass Sie umlernen müssen und dass Sie entschlossen daran gehen wollen es zu thun, so will ich Ihnen dagegen sagen: auch ich, auch wir müssen noch einmal auf die Schülerbank. Als ich neulich zu zeichnen versuchte, fühlte ich plötzlich, dass ich nichts kann. Dass ich jedenfalls nicht entfernt genug kann, um wiederzugeben, was ich

hier sehe. Ich argwöhne jetzt, dass ich mir früher unbewusst meine Naturempfindung so zurechtgemacht habe, wie ich sie zur Not darstellen kann. Was hier aber vor sich geht, kann ich, kann keiner von uns allen zulänglich darstellen. Es fehlt vielleicht nicht die Gefühlskraft, aber es fehlt das Handwerk. Inmitten dieser Fülle furchtbarer Grandiositäten, in dieser Umwelt des Elementaren kann nur der Meister grossen Stils bestehen. Als ich zu zeichnen begann, spürte ich in einer beschämenden Weise, dass ich tief in Allgemeinheiten, in Abstraktionen, im Ungefähr stecke. Ich habe Sie im stillen um Ihre akademische Lehre beneidet, habe mein genialisches Autodidaktentum verflucht und mir vorgenommen, wenn ich heimkehren sollte, zehn Jahre lang täglich drei Stunden mit eiserner Disziplin nach der Natur zu zeichnen. Sie sind in Ihrer Jugend fleissig gewesen, aber Sie haben Ihre Gefühlskräfte vernachlässigt; ich habe mich, umgekehrt, zu sehr auf die Empfindung allein verlassen und dabei das Handwerk vernachlässigt. Der neue gewaltige Gegenstand hat mich das einsehen lassen. Sie wissen, wie sehr in meinen Kreisen der Gegenstand als Nebensache betrachtet wird. Das ist ebenso falsch wie die Überschätzung des Gegenstandes, des Stoffes. Das grosse Gefühl, woraus die grosse Form kommen soll, kann ohne grosse Gegenstände nicht dauernd sein. Alles was wir hier sehen, ist heroisch — die Schrecken des Schlachtfeldes und des Lazaretts, der Tod, die Verwesung und das Leben. Denn in allem ist aufs höchste angespannte Kraft. Alles ist zum Erschrecken wirklich und zugleich auch symbolisch. Wer es künstlerisch darstellen will, muss darum die heroische Form beherrschen. Und das ist nur möglich, wenn auch das Handwerk ich möchte sagen heroisch geworden ist, wenn das Können und das Wollen vollkommen eines geworden sind, wenn die Technik keine unüberwindbare Schwierigkeit mehr kennt. Wie es bei den grossen alten Meistern war. Und weil ich von diesem grossen Handwerk unendlich weit entfernt bin, stehe auch ich dem, was wir hier sehen und erleben, wie ein Lehrling gegenüber und sorge mich wie Sie, um meine Kunst, während ich um das nackte Leben kämpfe — — —

Der Ältere: Ich glaube, dieser Krieg ist nicht nur für uns wichtig, sondern in ähnlicher Weise für die ganze deutsche Kunst. Sonst haben Kriege auf das Künstlerische wohl nicht viel Einfluss; dieser Kampf aber ist zu wichtig für das Staatsleben Deutschlands, als dass er es nicht auch für die Kunst sein müsste. So wie wir beide uns hier auf verlorenem Posten zu nähern, uns in einem Höheren zu einigen suchen, muss es, so denke ich mir, die ganze deutsche Kunst thun. Der Zwiespalt, wie er seit Jahrzehnten herrscht und die künstlerische Welt in zwei Lager spaltet, wie er Hass und Missgunst aller Enden hervorruft, darf nicht ewig dauern. Wir brauchen endlich wieder eine einheitliche Kunst, nicht viele einander bekämpfende Kunstrichtungen. Wir brauchen eine Erneuerung der Akademie von Grund auf. Die akademische Kunst, wie sie heute ist, hat längst kein Recht mehr zu herrschen und neben der staatlichen Autorität einherzugehen. Das Beste was im Volke ist, kennt sie nicht, sie vertritt keinen Gedanken der Zukunft, sondern lebt von Vergangenem und nur für den Augenblick. Ich bin entsetzt, wenn ich denke, dass auch nach den Erlebnissen dieses Krieges die alte Trivialität und selbstzufriedene Handwerksmässigkeit daheim wieder zu Ehren kommen sollte, wenn ich mir vorstelle, dass von der Akademie ein neuer Strom wohlfeiler chauvinistischer Kunstphrasen, eine neue Flut schlechter patriotischer Kunst ausgehen könnte und dass wieder einmal nicht begriffen wird, worin eigentlich die Aufgabe der Kunst, des Talents besteht. Es wird jetzt zu Hause viel von der deutschen Kulturmission gesprochen, wie es scheint. Zuerst müssen wir doch aber, bevor wir andern Völkern Kultur vermitteln können, selbst einig sein. Es ist doch das Gegenteil von Kultur, wenn zwei und mehr Parteien im Volke ganz verschiedene, einander fremdartige Dinge als schön und hässlich, edel und gemein bezeichnen, wenn der Staat sich auf die Seite der einen, der reaktionären Partei stellt und mit ihrer Hilfe die freie Entfaltung des Talents zu hindern sucht, wenn die freieren, ursprünglichen Gefühle in der Kunst sogar gefürchtet werden und wenn die Autorität den neue Wege suchenden Künstler wie einen Revolutionär betrachtet, der dem Vaterland gefährlich sei. Die Künstler Ihres Kreises, die Sezessionisten sind immer ein wenig wie Staatsbürger zweiter Klasse behandelt worden. Kämpfen sie nun weniger tapfer fürs Vaterland? Sind sie weniger gehorsam dem Ganzen? Sind sie, denen man es fortgesetzt verdacht hat, dass sie den grossen Meistern einer fremden, uns jetzt feindlichen Nation nachgeahmt haben, weniger glühende Patrioten? Hier liegt doch ein grosser Fehler. Was geht überhaupt den Staat, oder vielmehr die Regierungen die Kunst an! Sie ist doch kein Erziehungs-

mittel für unmündige Staatsbürger. Dass sie dazu gemacht worden ist, hat unsere Akademien so schlecht und unlebendig, so subaltern werden lassen, hat von ihnen die echten Begabungen ferngehalten und die Folge gehabt, dass sie abseits arbeiten, fast so als sei es ein Unrecht, als sei es Friedensstörung, Talent zu haben. Hier ist eine sehr tiefgreifende Erneuerung nötig. In der Kunst darf, das sehe ich jetzt ein, nur die stärkste Gefühlskraft regieren. Darum muss die Akademie so erneuert werden, dass sie, frei von der Vormundschaft der Staatsautorität, in ihrer Mitte freie Genialität vertragen kann, ja zur Existenz braucht. Eine gründliche Demokratisierung der Akademie ist nötig. Sie muss den Künstlern Ihrer Art die Pforten weit öffnen, denn Sie haben ja längst begonnen, die Kunst so auf neue Grundlagen zu stellen; sie muss eins werden mit den Sezessionen. Vielleicht finden Sie dann in einer so gereinigten und vergeistigten Akademie auch die Gelegenheit, die Handwerkslehren zu gewinnen, die Ihnen nach Ihrer Meinung noch fehlen.

Der Jüngere: Eine einheitliche grosse deutsche Kunst! Endlich wieder! Nicht mehr ein Gemengsel von Richtungen, sondern einen umfassenden nationalen Kunststil, der aus den Tiefen der Volkskraft hervorwächst und allen Individualitäten Spielraum gewährt! Welchen Künstler müsste diese Aussicht nicht begeistern! Nur innerhalb einer solchen nationalen Schule könnte ich ja das altmeisterlich solide Handwerk finden, das ich meine und das das Einzelne aus sich selbst, vor allem in unserm traditionsarmen Land, unmöglich erwerben kann. Aber Sie sehen die Dinge im schönen Eifer jungen Erkennens vielleicht doch zu einfach. Ich, der Jüngere, bin skeptischer. Wenn es wirklich gelänge, den Einfluss der akademischen Kunst zu brechen und sie ihrer Offizialität zu entkleiden — glauben Sie mir, dann wäre die Kunst derer, die heute Sezessionisten heissen, keineswegs schon fähig, die Akademie zu erneuern. Denn wir alle, einzeln sowohl wie in der Gemeinschaft, sind noch nicht soweit herrschfähig, regierungsfähig zu werden. Um zu sein oder zu werden, was die alten Meister waren: vollgültige Vertreter der ganzen Kunst ihrer Zeit, dazu fehlt uns noch das Beste. Wir vertreten weder mit unserer Gefühlskraft noch mit unserm Handwerk das Ganze; wir vertreten nur Teile. Das ist mir hier klar geworden. Wir sind zu differenziert — so nennt man es ja wohl — um das Allgemeingültige schaffen zu können. Uns fehlt die grosse Einfalt, die reife Einfachheit. Wir sitzen nicht nur in Sezessionen beisammen, weil man uns hineingedrängt hat, sondern auch weil wir uns in dieser ehrenvollen Isolierung, in diesem Schmollwinkel wohl fühlen. Wir alle wollen das Echte; aber es fehlt uns der grosse Ehrgeiz der alten Meister, der grosse Stil der Herrschenden. Wir können genug, um uns den Akademikern überlegen zu fühlen, doch nicht genug, um Fürsten des Handwerks zu sein. Die Ursachen dafür, das heisst Entschuldigungen dafür zu finden, wäre leicht. Damit schafft man aber nicht harte Thatsachen aus der Welt. Die besten neueren Künstler des Feindes da drüben haben die Aufgabe gelöst, beherrschende Meister einer nationalen Malerei zu werden. Sie wurden freilich getragen von einer unerschöpften, grossen Tradition. Sie haben einen neuen Weltstil der Kunst geschaffen, indem sie im höchsten Sinne einen nationalen Stil schufen.

Wenn wir sie jetzt besiegen, so sollten wir versuchen, ihr Geheimnis, wie man ein moderner Meister wird, mit zu erobern und es ganz frei und selbständig auf unsere Verhältnisse, unsere Bedürfnisse und unser Talent anwenden. Die deutsche Kunst, die ich vertrete und die Sie nun auch vertreten werden, braucht nicht eigentlich neue Impulse, aber sie braucht endlich wieder Meisterschaft. Einen Zustand braucht sie, in dem Wollen und Können eines sind. Dann erst wird es unserer Kunst gelingen, jenes Melodiöse wieder zu bilden, das alle instinktiv verstehen. Diese Kraft, Melodien zu gestalten, reift nur in der Ruhe und bisher waren wir unruhig. Darum müssen wir streben ruhig, das heisst reif zu werden, gestützt auf die Erfolge, die dieser Krieg uns so oder so bringen wird. Diese Melodien bildende Kraft strömt nur aus der Sicherheit, aus dem fest gegründeten Selbstgefühl; darum müssen wir selbstsicher werden. Das heisst wir müssen nicht nur politisch, sondern auch geistig ein Herrenvolk werden. Dann kommt die grosse künstlerische Einheit, die nationale Einigung auch in der Kunst eines Tages wohl von selbst.

Ach, dass man mit gutem Willen und Sehnsucht kein grosses Kunstwerk schaffen und keine Meisterschaft erringen kann, dass wir nichts sind ohne die Gnade, ohne Hülfe von Entwicklungen, deren Zeiten, Ziele, ja Symptome wir vorher nicht erkennen können und auf die wir keine Einwirkung haben! Wenn sich der neue grosse Kunststil mit Sehnsucht und Willenskraft machen liesse, welches Volk könnte uns dann künstlerisch wohl übertreffen!

Der Ältere: Aber sollte Sehnsucht und guter

Wille nicht die Ahnung dessen schon sein, was man werden kann und soll? Ist dieser ewige deutsche Idealismus nicht eine Kraft unendlichen Wachstums? Ist es denkbar, dass wir uns um hohe Ziele von früh bis spät sorgen, wenn es nicht bestimmt ist, dass sie einst, und wenn erst von Kindeskindern, erreicht werden können?

Lassen Sie uns an uns selbst glauben, lassen Sie uns der Zukunft unseres Volkes, unserer Rasse vertrauen! Lassen Sie uns das Wort, das unsere Feinde uns jetzt von allen Seiten zurufen, das Wort Barbar, ruhig annehmen und einen Ehrentitel daraus machen. Barbaren haben einst aus der alternden Kultur der Griechen und Römer neue Funken geschlagen und das Leben Europas erneuert. Lassen Sie uns hoffen, dass wir erst am Anfang stehen, dass aus dem Blut unserer Kameraden eine neue Saat wächst. Wenn ich nicht an mir selbst und an allem irre werden soll, muss ich glauben, dass mein Erlebnis dieser Wochen nicht ein Zufall ist, sondern dass es einst, dass es bald das Erlebnis unseres ganzen Volkes sein wird, ja sogar, dass mein guter Wille, es künstlerisch zu nützen, etwas wie ein geheimer Auftrag der Nation ist.

Der Jüngere: Möge es so sein! Um dahin zu gelangen, wohin auch ich hoffe und wünsche, dass die deutsche Kunst endlich wieder komme: zur fruchtbaren Einheit, werden wir noch manchen Tag aber hier im fremden Lande zu kämpfen haben. Denn noch geht es um die nackte Existenz. Und noch scheint auch das grosse Erlebnis daheim gar nicht bis in alle Tiefen gedrungen zu sein. Lassen wir die Zukunft auf sich beruhen und thun wir das Nächste mit freudigem Pflichtgefühl und festem Willen zum Guten, zum Besseren. Es wird schon irgendein würdiges Resultat herauskommen, wenn wir im Namen des Genius unserer Rasse tapfer kämpfen.

Der Ältere: Seite an Seite, lieber Kollege!

Der Jüngere: Seite an Seite, Kamerad!

DIE ALEXANDERSCHLACHT. ANTIKES MOSAIK IM NEAPELER MUSEUM
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

KRIEG UND SCHLACHT IN DER KUNST

VON

EMIL WALDMANN

I

Die Buchhandlungen stellten Schlachtenbilder ins Schaufenster und die Menge drängte sich davor um den Todesritt bei Mars la Tour oder die Sachsen bei St. Privat zu studieren. Besorgte Gemüter fragten sich, ob denn nun alles vergeblich gewesen sei und ob die Lust am schlechten Bild doch so tief eingewurzelt sei, dass sie beim ersten Anlass gleich wieder hervorbrach. Aber die Furcht war unbegründet, es handelte sich gar nicht um Kunst, sondern um Bilderbogen, Berichterstattung in bildlicher Form, um Reporterhaftes — die Leute wollten wissen, wie das aussieht, „eine Schlacht", und zwar möglichst genau; wo damals das X. Armeekorps stand und wie die Mitrailleusen verschanzt waren.

„Ich bin immer der Meinung gewesen, dass Schlachtenbilder, und namentlich, wenn sie in militärischem Auftrag gemalt sind, eigentlich wenig mit der Kunst zu tun haben" — schreibt Paul Meyerheim, der es als Freund Anton von Werners doch wissen musste. Jedenfalls wird man ihm aus der Sache heraus Recht geben. Entweder ist der Maler ein Diener seines Stoffes, der Kenntnis vermitteln und farbige Illustration liefern will — dann ist er kein Künstler. Oder er ist ein Herrscher über den Stoff, der die Thatsachen als Rohmaterial behandelt und mit ihnen schaltet, so wie es seine Bildgesetze ihm vorschreiben; der die Thatsachen gelegentlich vergewaltigt und sich nicht scheut, „falsch" zu sein — dann ist es aber kein Schlachtenbild. Man werfe nicht den Namen Menzel ein. Wohl wusste Menzel in vielen Fällen die Genauigkeit in Kostüm und Lokal mit dem Künstlerischen zu vereinigen, aber sehr oft ist er auch (zum Beispiel die „Tafelrunde") künstlerisch gescheitert. Und auch sein einziges Gemälde aus dem Zyklus von Friedrich-Bildern, das eine Schlacht darstellt, „Friedrich bei Hochkirch", ist kein eigentliches Schlachtenbild im Sinne derer um Anton von Werner und Roechlin, sondern

PAOLO UCCELLO, SCHLACHT VON S. EGIDIO
LONDON, NATIONAL GALLERY

es stellt eine Episode dar, ebenso wie die Illustrationen im Kugler, die auch nie ein Ganzes geben, sondern immer nur möglichst kleine Ausschnitte aus einem solchen Ganzen.

Man wird, wenn man die Kunstgeschichte rückblickend überschaut, die Bemerkung machen, dass das Gleiche überall der Fall ist, nicht nur in der modernen Malerei. Man könnte ja sagen, der moderne Stoff zwinge zu einer möglichst weitgehenden Beschränkung, angesichts der riesigen Ausdehnung der modernen Schlachtfelder, die ja selbst von der obersten Kriegsleitung nicht als Ganzes mehr übersehen werden können, sondern „überahnt" werden müssen. Aber auch in weit zurückliegenden Zeiten, wo von solcher Ausdehnung noch nicht die Rede war, haben es die schöpferischen Künstler immer so gehalten. Mit aller Kraft strebten sie nach der Freiheit vom Gegenstand, und anstatt bestimmte Schlachten darzustellen, gaben sie vielmehr die Illusion von Schlacht, von Kampf, von Aufruhr und Getümmel schlechthin, getreu jener von Degas formulierten Empfindung, die sagt: „Eine Menge stellt man nicht mit 5000 Personen dar, sondern mit fünf," jene Empfindung, die seit ältesten Zeiten das Merkmal europäischer Kunst gegenüber den Asiaten ist und die schon in archaisch-griechischer Zeit Kampfszenen immer heroisch in Einzelthaten auflöste. Wenn die Assyrer und Ägypter die Schlachten ihrer Könige durch eine endlose reliefmässige Häufung von Menschenmassen ausdrückten, denen sie nur ihren einen König gegenüberstellten, so haben die Europäer im Sinne eines sowohl ethischen wie künstlerischen Gleichgewichts den Kampf als ein Duell aufgefasst, heroisch-symbolisch, wie in der Literatur bei Homer, wo die entscheidenden Dinge doch immer Zweikämpfe sind. Als der uns dem Namen nach unbekannte griechische Maler, von dessen Schöpfung wir in dem Mosaik der Alexanderschlacht im Neapeler Museum eine Kopie haben, daran ging, den Entscheidungskampf bei Issos zu malen, gab auch er ein Duell der Heerführer und gab die Schlacht der Massen mit ein paar Andeutungen, wogende Massen, aus denen man nichts vom Stand oder vom Ausgang der Schlacht entnehmen könnte, wenn nicht die scharfen Linien der in den leeren Raum starrenden Lanzen die Bewegung der fliehenden Perser andeuteten; dazu einige episodenhafte Details, die dann für zwei Jahrtausende zum eisernen Bestande aller Kampfbilder gehören — herumliegende Waffen, ragende Lanzen und das berühmte ganz verkürzt in den Tiefenraum hineingestellte vom Rücken gesehene Pferd, — Dinge, die über Uccello und Lionardo bis zu Velasquez' „Lanzas" ihr Leben weiterführten.

Es ist doch eigentlich auffallend, dass in dem Jahrhundert der italienischen Frührenaissance, das doch von Krieg und Mord von Anfang bis zu Ende durchtobt war, so wenig, ja so gar nichts von dem eisernen Gang der Weltgeschichte zu spüren ist. Wenn schon die Schlachtenbilder, als unkünstlerische Aufgaben, vermieden werden, so sollte man doch meinen, dass wenigstens indirekt von der furchtbaren Erregung der Zeit in den Bildern etwas zu spüren wäre, allegorisch, symbolisch, oder wie immer. Aber kaum trifft man jemals ein Werk, vor dem man die Empfindung hat: hier geht der Pulsschlag der Zeit. Das liegt wahrscheinlich daran, dass diese Florentiner, Mailänder, Römer und Perugianer eigentlich so recht nicht wussten, was ein Schlachtfeld ist. Die Kriege waren höchst unblutig und wenig ernst. Wenn von einer Armee von dreitausend Mann einmal hundert auf dem Platze blieben, zittert ganz Italien vor Angst. So liest man bei Guicciardini. Lange Feldzüge werden gemacht ohne dass man den Feind zu sehen bekommt oder ein Tropfen Blut fliesst. Die Söldner, die ja allein die Feldschlacht schlugen, wollten keine Menschen töten, sondern Gefangene machen, weil auf den eingebrachten Gefangenen eine Geldbelohnung ausgesetzt war; und da der Krieg ein Geschäft war, konnten manchmal die Unternehmer, die Kondottieren, sich gegenseitig die feindliche Armee vor der Nase wegkaufen, ohne dass auch nur ein Mann gefallen wäre. So hatte der Krieg nichts Gefährliches, sondern war, wenn es überhaupt zum Schlagen kam, mehr eine Art Turnier; nationale Heere standen nicht im Felde und es gab keinen Hass unter den Soldaten. Wie sollten bei solchen Zuständen sich die Künstler über den Krieg erregen und ihn als Erlebnis empfinden? Und doch täuscht uns unser Ohr nicht, wenn wir von fernher aus jenen Zeiten den dumpfen Zusammenprall der Waffen und mörderisches Kriegsgeschrei zu vernehmen glauben — nur war das kein Krieg, sondern es waren Parteikämpfe innerhalb der einzelnen Stadtrepubliken. Hier ging es allerdings höchst grausam zu. Es gab Jahre und Jahrzehnte, in denen die Strassen einzelner Kommunen, wie etwa Perugia, nicht trocken wurden vom vergossenen Blute der Bürger und wo die Städte fortwährend rauchten. Wenn auch hiervon sehr wenig in der Kunst zu spüren ist, so liegt das daran, dass die am Ende siegreichen Tyrannen sich

LIONARDO DA VINCI, KAMPF UM DIE FAHNE. STICH VON EDELINCK NACH EINER ZEICHNUNG VON P. P. RUBENS
(HIER IM GEGENSINNE ABGEBILDET)

MICHELANGELO, DIE BADENDEN SOLDATEN. STICH VON MARC ANTON (LINKS) UND AGOSTINO VENEZIANO (RECHTS) NACH MICHELANGELOS VERLORENEN KARTEN

meistens wohl hüteten, ihre Schandthaten im Bilde verherrlichen zu lassen. Denn sie waren ihres Lebens und ihrer Gewaltherrschaft ja keinen Augenblick sicher und Schlachtenbilder wären ihren Feinden ein immerwährendes drohendes „Memento" gewesen. Nur die Gonzagen haben kein Bedenken getragen, ihre Eroberung Mantuas und die Niederwerfung des Tyrannen Passerino Bonacolsi (1328) und das Blutbad auf dem Hauptplatz der Stadt von Domenico Moroni darstellen zu lassen (das Bild war in der vor kurzem versteigerten Sammlung Crespi in Mailand). Aber im allgemeinen waren die glücklichen Zeiten der Antike, wo eine griechische Stadt eine andre umbrachte und dann nachher ganz naiv aus der Beute eine künstlerische Trophäe, ein „Schatzhaus" in Delphi aufrichtete, Zeichen des Sieges von Griechen über Griechen — die Zeiten waren für ewig vorüber.

Bei solchen Verhältnissen hatte die grosse Kunst keinen Anlass sich mit dem Kriege als Erscheinung zu beschäftigen, und es ist schliesslich nur bezeichnend, dass aus diesem ganzen bewegten fünfzehnten Jahrhundert eigentlich nur zwei der bedeutenderen Künstler diesem Gegenstande näher getreten sind, Paolo Uccello und der Sienese Matteo di Giovanni*. Dass der stille sanfte Madonnenmaler Matteo in seinen vier Kindermordbildern plötzlich zum Darsteller der wildesten Grausamkeit wurde, hatte äusseren Anlass. Auch wenn wir es nicht historisch wüssten, würden wir vor den Bildern das Gefühl nicht loswerden, dass hier thatsächlich die Not der Zeit zu Worte kommt — es ist das Gemetzel, das der türkische Sultan Mahomet im Jahre 1480 in Otranto anrichten liess und auf das hin der Papst die gesamte Christenheit zum Kreuzzug aufrief. Unter der Maske der biblischen Begebenheit führt Matteo hier die Greuel der Zeit in einem wahrhaft bis aufs äusserste aufgepeitschten Ton vor. Da es Orientalen waren, die hier einen Einfall in abendländisches Gebiet wagten, mag sich hier einmal das in Italien sonst recht unbekannte Nationalgefühl geäussert haben, ohne zu merken, dass es durchaus nicht nötig war, erst vor fremden Türen zu kehren. Leidenschaftslose Beurteiler hätten so manchem der italienischen Herodesse zurufen können: „Tua res agitur!" — Die im Auftrag des mediceischen Hauses gemalten vier „Schlachtenbilder" von Paolo Uccello* dagegen geben von dem Kriegstreiben der Zeit insofern eine wohl annähernd richtige Vorstellung, als der Turniercharakter dieser „Schlachten" lebendig zur Anschauung kommt. Besonders in dem Londoner Bild der Schlacht von Sant Egidio 1416 rücken die Gegner aufeinander los wie in einem Reiterduell, höchst kostbar aufgezäumt Ross wie Mann, mit Turnierlanzen so gross wie Schiffsmaste. Von wirklicher Schlacht ist keine Rede, im Hinter-

* S.: G. F. Hartlaub. Matteo di Giovanni. (Heitz.) S. 94 ff.

* Drei Bilder der Serie sind erhalten, eins im Louvre, eins in London und eins in den Uffizien. Näheres siehe: Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Malerei in Italien. Neue englische Ausgabe, Band IV. S. 109 ff.

grunde läuft irgendwo ein einsamer Soldat weg, ganz winzig, andre stehen unthätig herum und die Landschaft liegt im tiefsten Frieden und geordneten Feldfluren da. Perspektive an lebenden und toten Dingen interessierte den Künstler weit mehr, als das Geschehnis. — Um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts änderte sich dann die Kriegführung. Der Einfall Karl VIII. von Frankreich in Italien und das Auftreten der Schweizer Soldaten machten die Italiener mit wirklich gefährlichen Feldschlachten bekannt. Es wurde Ernst, und nicht die letzte Milliarde, wie Lloyd George so dumm sagt, wird entscheidend, sondern die Strategie und die Tüchtigkeit der Truppen. Die Meister der Hochrenaissance hatten eine andre Vorstellung vom Kriegführen als ihre Vorgänger, und als die Florentiner Regierung die beiden grössten damals in Florenz anwesenden Künstler, Lionardo und Michelangelo, im Jahre 1504 damit beauftragten, jeder ein Schlachtenbild auf die Wand des Florentiner Rathauses zu malen, erwartete man etwas Grosses, das von den Kriegen der Zeit Zeugnis ablegen sollte. Ausgeführt wurden die Aufträge nicht, sie sind nie bis über die Kartons hinausgekommen und auch die sind verloren. Aber was wir von ihnen wissen, genügt, um zu sagen, dass auch diese Schöpfungen keine eigentlichen Historienbilder geworden wären. Mit dem sicheren Blick des grossen Künstlers für das Mögliche wählten Lionardo und Michelangelo sich jeder eine kleine Episode aus Florentiner Waffenthaten aus. Michelangelo zeichnete badende Soldaten, die in einem der Kriegszüge gegen Pisa vom herannahenden Feinde überrascht werden, Lionardo zeigte wirklich ein Stück aus einer Schlacht (bei Anghiari), den „Reiterkampf um die Fahne". Aber beide ignorieren das zeitlich und örtlich Bedingte durchaus. Lionardo

TIZIAN, SCHLACHT BEI CADORE. STICH VON FONTANA NACH DEM VERLORENEN WANDGEMÄLDE
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

TINTORETTO, DIE EROBERUNG VON PARMA, MÜNCHEN, PINAKOTHEK
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

umgeht das Zeitkostüm und kleidet seine Krieger in antike Phantasierüstungen, Michelangelo giebt die heroische Nacktheit und man fühlt, wie er nur aus dem künstlerischen Grunde, den nackten Körper zu zeigen, sich gerade diese an sich so völlig belanglose Episode wählt. Nackte Körper, in allen möglichen Stellungen und Drehungen, weiter will er nichts. Es ist merkwürdig, wie dieser Auftrag einer Schlachtendarstellung auf die beiden Künstler gewirkt hat. Michelangelo ist er offenbar so ungelegen gekommen, dass er plötzlich sein ureigenes Element, das Dramatische, verlässt, und sich mit der Schilderung eines sozusagen ruhigen Zustandes aus der Angelegenheit zieht; er, der in seiner Jugend eine wilde Gesamtbewegung in seinem Relief der Kentaurenschlacht dargestellt hatte, begnügt sich jetzt mit einem Beieinander ruhiger Körper, das, wie es nach den möglichen Rekonstruktionen scheint, nicht einmal besonders glücklich und eindrucksvoll komponiert war. Lionardo dagegen, der sonst immer die Ruhe sucht und das stille Walten der Seele, schafft hier ein Werk von wildester leidenschaftlichster Bewegtheit, er schildert in seiner Episode das wahre Wesen der Schlacht, das, worauf es ankommt, in allegorisch erschöpfender Form. Er hatte nachgedacht über alle Dinge auf Erden, und aus früherer Zeit haben wir von ihm eine Aufzeichnung darüber, wie man einen Kampf darstellen müsse, er hatte sich das gegenwärtig vorgestellt und war längst über das Rohmaterial hinaus, als er dann an die praktische Lösung der Aufgabe ging. Sicher ist sein Reiterkampf, so wie er uns in Rubens' Zeichnung vorliegt, nur ein Teil seines Bildes, die ganze Komposition war wohl umfangreicher und man weiss, dass eine Brücke in ihr eine wichtige Rolle spielte. Doch dürfen wir annehmen, dass das von Rubens gezeichnete Stück die Hauptgruppe ausmachte — die Geschlossenheit des Aufbaus (im geliebten Dreieck mit Diagonalschüben) weist darauf hin. Und wenn wir auch nie erfahren werden, wie weit Rubens genau kopiert hat, das wesentlich Schöpferische ist Lionardos Eigentum. Von diesem

TINTORETTO, DIE SCHLACHT AUF DEM GARDASEE. DECKENBILD
VENEDIG, DOGENPALAST

Kapital haben dann noch viele Nachfahren gezehrt, auch abgesehen von den Scharen italienischer Künstler, welche den Karton abzeichneten.

Auch Raffael hat ein grosses Schlachtenbild in Auftrag bekommen, die Konstantinsschlacht im Vatikan. Doch hat ihn diese Aufgabe wenig gereizt. Das Bild, das von Schülerhand ausgeführt ist, verrät so wenig von seiner grossen Kompositionskunst, dass man nicht annehmen mag, auch nur der Karton dazu stamme von ihm. Er wird auch die ganze Anlage Schülern überlassen und sich mit wenigen Angaben begnügt haben, sowie mit der Hergabe einzelner Detailstudien. Hätte Raffael sich der Sache mit dem gleichen künstlerischen Eifer angenommen, wie in den Werken der beiden ersten Freskenzyklen der Stanzen (Zimmer der Disputa und Zimmer des Heliodor), so hätte er sicher, wie Michelangelo und wie Lionardo, gesehen, dass der Aufgabe nur mit der Beschränkung auf einen Ausschnitt beizukommen war und dass man keine ganze Schlacht malen kann. Das kompositionelle Hilfsmittel, das darin besteht die Hauptfigur der Konstantinsschlacht für das Auge durch die scharfen Akzente der Lanzen, Stangen und Fahnen kenntlich zu machen, sowie durch die Hinzufügung einiger über ihm in der Luft schwebenden Engel herauszuheben, (die einzigen Figuren von typisch raffaelischer Zeichnung — also wohl Zuthaten während der Ausführung) kann das im Prinzip falsche Ganze nicht retten.

Und so wie Raffael, war es auch Tizian höchst unbequem, ein Historienbild zu malen. Im Jahre 1513 hatte er sich verpflichtet, für den Saal des Grossen Rats im Dogenpalast ein Wandgemälde auszuführen, das die Schlacht bei Cadore (2. März 1508) darstellen sollte, in welcher die Venezianer den Soldaten Karls V. eine schwere Niederlage beibrachten. Aber immer wieder hat er sich trotz häufiger Mahnung dieser Arbeit entzogen, und erst 1537, als sein Konkurrent Pordenone in Venedig auftrat, und er 1800 Dukaten Strafe zahlen musste und man ihm das Einkommen aus seinem Maklerpatent entzog, liess er sich endlich dazu herbei, sein Versprechen zu halten. Wenn auch äussere Gründe für seine Saumseligkeit mitbestimmend gewesen sein mögen — der leichtere Verdienst durch Staffeleibilder und Bildnisse, sowie seine Abneigung gegen

ALBRECHT DÜRER, BELAGERUNG VON HOHENASPERG. ZEICHNUNG
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

das Fresko — der tiefere Grund wird doch der gewesen sein, dass dieser Stoff mit seiner strengen Bindung, wie sie die verlangte historische Treue dem Zeitereignis gegenüber verlangte, ihm die malerische Phantasie lähmte, zumal da eine entschiedene Stellungnahme in politischer Hinsicht bei den damaligen zerfahrenen politischen Verhältnissen für ihn, den Ritter von deutschen Kaisers Gnaden, besonders schwierig und heikel war. Er hat sich dann auch, als er endlich 1537 an die Arbeit ging, soweit vom Historischen entfernt, wie nur irgend möglich. Kostüm und Uniform ignorierte er, die Kaiserlichen steckte er in antike Panzer, die Venezianer tragen nur das allgemeine Ritterkostüm ohne Abzeichen und auf der Sturmfahne, wo man den Markuslöwen erwarten muss, brachte er das Wappen des Cornaro an. Historisch treu ist nur das Lokal, Tizian kannte die Gegend von Cadore genau, es war ja seine Heimat, und wenn die Betrachter seines Bildes sich sagen mochten: „Ja, so war es in Wirklichkeit", so ist daran im wesentlichen die Berglandschaft mit ihren schroffen Karstfelsen schuld. Denn im übrigen hat Tizian nur das Allgemeinste gegeben, die Reiterschlacht, die um eine Brücke tobt, die ruhig anreitenden Venezianer auf der einen, die wild durcheinandergewühlten Kaiserlichen auf der andren Seite, und als Hauptpunkte ein paar besonders schöne und von allen alten Beschreibern hervorgehobene Details, ein prächtiges Pferd, eine schöne pathetisch schreiende Frau, einen verkürzt liegenden Akt, und vorn rechts bei einer Kanone den venezianischen Feldherrn, dem ein Knappe den Panzer anlegt, mit feinen koloristischen Spiegeleffekten im Eisen der Rüstung. Ein Mittelding zwischen Schlacht und Episode, mit aller Kenntnis von Lionardo und „Raffael", auch mit Verwertung des „Kletternden" aus Michelangelos Karton. Gegliederter als die Konstantinsschlacht, aber zerfahrener als Lionardos Reiterkampf, im einzelnen malerisch sicher von grosser Schönheit, wenn wir nach der alten Teilkopie in den Uffizien schliessen dürfen, aber doch als Leistung zwitterhaft — es fehlen die grossen Akzente, denn die Gruppe des Feldherrn versinkt am unteren Bildrande.

(Fortsetzung folgt.)

BAHNWACHE IN TOURNAY

EIN FELDPOSTBRIEF

MIT FÜNF IM FELDE ANGEFERTIGTEN ZEICHNUNGEN

VON

WALDEMAR RÖSLER

Dieses ist ein Feldpostbrief des bekannten Berliner Malers Waldemar Rösler, der seit Beginn des Krieges in Belgien und Nordfrankreich steht und der uns auf unsere Bitte die hier reproduzierten Zeichnungen gesandt hat. Die Skizzen sind in fliegender Eile mit Bleistift auf zufällig gefundene Fetzen Papier gezeichnet; sie erfreuen durch ihre anspruchslose aber garnicht kleinliche Treue und haben, zusammen mit dem Brief, den Wert eines Dokuments, von dem man nicht ohne Bewegung Kenntnis nehmen kann. Um so mehr als die kleine Folge von Zeichnungen durch einige menschlich und malerisch gross gesehene Augenblicksbilder in den Schilderungen des Briefes ergänzt wird. Die Red.

NÄCHTLICHE WACHE IN ERWARTUNG DES FEINDES

WACHTLOKAL

den 10. Okt. 1914.

...... Wir haben heute acht Tage Gefecht und in Schützengräben-liegen hinter uns. Am 6. abends war es am schlimmsten. Man macht sich keinen Begriff von so einem Gefecht, der Wirkung von Maschinengewehrfeuer und vor allem von Granaten in der Schützenlinie, es ist viel schlimmer als man sich das vorstellt. Gegen Abend waren wir in einen Hohlweg geraten und von unsern übrigen Truppen im Stich gelassen. Wir hatten uns verspätet im Gefecht. Wir waren nur fünfzig Mann ungefähr und rings um uns feindliche Schützenketten: vor uns die Franzosen bis auf zwanzig Meter mit aufgepflanztem Seitengewehr und von der Seite noch Maschinengewehrfeuer; hinter uns Feuer aus einem Dorf. Wir haben uns nur durch furchtbares Hurragebrüll gerettet, so dass die Franzosen glaubten wir wären mehr. Wir haben unsere Verwundeten noch auf dem Schlachtfeld gesammelt und in Zeltbahnen oder Mänteln ins nächste Dorf getragen und dabei noch einmal Front gemacht und den Feind beschossen. Im Dorf haben wir dann Wagen requiriert, was alles sehr schwierig ist, da alle Häuser zu oder verlassen sind, und die Verwundeten immerzujammern: „Lasst uns nicht liegen!" Alle Pferde sind aus den Dörfern fort — bis man endlich etwas findet und dann zufällig kein Mensch dabei ist, der ein Pferd

BRÜCKENWACHE BEI CAMBRAI

anzuschirren versteht. Und alle so erschöpft, dass niemand sich rühren möchte. Schliesslich gelingt es; aber es ist auch Zeit, da die französische Artillerie bereits gefolgt ist und ins Dorf schiesst. Und nun wohin? Niemand weiss den Weg und inzwischen ist es Nacht. Glücklicherweise fanden wir den richtigen Weg und kamen zu unserm Bataillon, wo wir wie Auferstandene begrüsst wurden.

Es ist kolossal was der Mensch aushält. Tagsüber laufen mit Gepäck, nachtsüber Wache, mehrere Tage hintereinander und dazu fast nichts zu essen. Vor mir lag auf der letzten Feldwache am Wege ein toter Franzose auf einem Schiebkarren, den man wohl noch zum Verbinden hatte fahren wollen, der aber unterwegs gestorben und den man mit dem Karren einfach stehen gelassen hatte. Ein monumentaler Anblick in der kalten Mondscheinnacht. Andere liegen an den Häusern entlang wie ein Haufen Lumpen. Verwundete Franzosen kommen in der Nacht an mit hocherhobenen Händen, setzen sich bei uns auf die Treppenstufen der Wache, und das Blut fliesst bei dem einen jungen Burschen wie das Regenwasser aus der Dachrinne. Endlich kann man sie verbinden lassen. Hinten auf dem Felde auf den Strohhaufen sollen noch mehr liegen; sie sind aber tot, als wir endlich hinkommen. Und so weiter, hoffentlich ist bald alles vorbei.

Gezeichnet habe ich nicht viel. Was ich habe sende ich. Es sind meistens „Mussestunden“ und nicht aufregend. Ich schreibe dieses auf Feldwache auf der Strasse nach Lille, beim Gesang der Wache: „Sei gegrüsst in weiter Ferne, teure Heimat sei gegrüsst!“ An einsamer Bahnstrecke in der Nacht denkt man an die Heimat und all die alten Volkslieder bekommen neue Bedeutung für einen . ... *Waldemar Rösler*

BESCHIESSUNG EINES FORTS VON LILLE

SOLDATENGRAB

FELDPOSTBRIEFE AUS OSTPREUSSEN

MIT ZEHN ZEICHNUNGEN

VON

MAX BECKMANN

ZUSAMMENGESTELLT VON FRAU BECKMANN-TUBE

den 14. Sept. 1914.

Alea est jacta!

ich bin freiwilliger Krankenpfleger und bleibe hier. Hoffe in circa vierzehn Tagen nach Russland mit zu kommen. Der hiesige Chefarzt hat mich auf Fürsprache der Gräfin in liebenswürdigster Form angestellt. Heute Nachmittag haben wir bereits eine Autofahrt bis zu dem zerstörten H. gemacht.

Ich hoffe noch viel zu erleben und bin froh.

Meine Reise mit den fünfeinhalb Zentner Gepäck war durchaus nicht langweilig, mein Coupee überfüllt, dickbäuchige rotbäckige Männer, Holzhändler, denen ihr Wald abgebrannt war, und die sich nach ihrem langweiligen Skat sehnten und dazwischen ein kleines Fräulein, das seinen struppigen Köter ängstlich auf dem Schoss hielt.

Viel war in dem kleinen Zug zusammengedrängt. Flüchtige, bonbonessende Tilsiter, ein mutig netter Ulan, viel Kleinkinderkrempel, im Speisewagen würdevolle Männer usw.

In Thorn, Kampf um den Einlasspass in die Grenzfestung — dann doch gleich weiter gefahren mit Weibern und Kindern bei verlöschten Lichtern und verhängten Fenstern in die Nacht hinein.

In O. ein paar Stunden Schlaf und dann weiter mit einem famosen alten Rittmeister mit dem Kreuz von 70 auf der Brust, bald durch die Anfänge der Schlachtfelder von der Schlacht bei Tannenberg. Sein Gut liegt mitten drin, nah bei M., und er hat alles miterlebt, Einquartierung ohne Ende und von seinem Berg aus der Schlacht zugesehen.

Er nahm mich auf seinem Wagen mit nach M., — M. hat selbst schwer gelitten.

Die Überraschung der Gräfin, dass ich so schnell kam, kannst Du Dir denken, die Freude über die Liebesgaben, speziell Sekt und Eingemachtes, war sehr gross.

Heute nacht schlaf ich bei dem Rittmeister. Morgen wo anders . . .

Schloss M., den 16. Sept. 14.

Ich schreibe hier auf der Bank vor der Schlosstür. Es ist kurz vor Mittag. Die Stimmung ist ziemlich düster. Links von mir an grossen alten Lebensbäumen pflücken zwei Schwestern und die Frau eines Mannes, der heute nacht starb, Zweige für sein Begräbnis.

Einen andern, auch heute nacht gestorbenen, habe ich mit seziert. Er sah meinem Modell von der Beweinung ähnlich, hatte ein grosses fahles Profil. Dann

IM LAZARETT

habe ich natürlich das ganze Lazarett gesehen mit allen Kranken. Es wird alles sehr zielbewusst und klar gehandhabt. Fünfzehn Russen sind auch dabei. Die Ärzte zeigten mir sachlich und freundlich die grauenhaftesten Wunden. Und über allem trotz guter Lüftung und hellen Räumen ein scharfer Duft von Verwesung. Etwa eineinhalbe Stunde habe ich es ausgehalten, dann musste ich hinaus aufs Feld. Dort ist natürlich alles weniger düster, trotz vieler zerstörten Häuser, das Schlimmste ist schon weg und überall an der Chaussee, an den Kartoffeläckern sind längliche Hügel, mit Holzkreuzen besteckt und ein paar Helmen darauf.

Auf dem Felde noch überall grosse Granatsplitter.

Die Landschaft ist wunderschön, ich fahre im Auto nach N.

Hôtel Deutsches Haus, den 18. Sept. 1914.

Ich sitze eben etwas enttäuscht in obigem Hôtel, Martin telegraphierte mir gestern abend aus Dt.-Eylau wegen dem Fronttransport der Hugo C.schen Zigarrenstiftung, dass er mich heute mittag hier erwartet. Ich bin deswegen heute nacht um 3 Uhr aufgestanden, sieben Stunden mit der Bahn hierhergefahren und nun ist er nicht da.

Wahrscheinlich ist der Grund folgender: die Strecke Thorn-Allenstein ist wieder nur für Militärzüge frei und Martin wird wohl gedacht haben, dass ich dann nicht kommen könnte. Wahrscheinlich hat sich seine Direktive auch geändert, aber ich kann jetzt als freier Krankenpfleger mit Urlaubschein auf allen Militärzügen fahren und bin auch hierher in einem leeren Militärzug gefahren. Sehr abenteuerlich — nachts um 3 Uhr dreiviertel Stunden Weg bis zur Bahn am Lazarett und vielen ganz frischen Soldatengräbern vorbei.

Dann eine fürchterliche Kleinbahn bis O. und dann nach stundenlangem Aufenthalt in einem leeren

SCHÜTZENGRABEN

Militärzug hier her, überall an Landsturmposten vorbei. Hier fühlt man noch den ganzen Krieg: überall ist man in Angst wegen neuer Einfälle der Russen, die ich aber nicht teile. Gestern N. war fabelhaft. Wie nach einem riesigen Erdbeben, der Kirchturm halbiert, die Häuser am Markt in der Mitte glatt abrasiert, die Leute sind froh, wenn sie noch einen Ofen haben, in den sie reinkriechen können, dazwischen unversehrt das Kriegerdenkmal.

Allenstein ist unversehrt. Hat zwei sehr schöne alte Gebäude, meiner Schätzung aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Mir gegenüber essen zirka vierzig Offiziere und Aspiranten Mittag. — Als ich vorhin herein kam, war die lange Tafel besetzt mit Offizieren. Die meisten mit den roten Generalstabsstreifen. Eine typisch vornehme riesenlange Exzellenz bemühte sich in liebenswürdiger Weise um einen merkwürdigen Mann, dem der Pour le mérite aus dem Halsloch hing. Es war Hindenburg und sein ganzer Generalstab.

Nach zehn Minuten verliessen sie in acht bis zehn Kriegsautos die Stadt.

Ich selbst habe mit Hurra gebrüllt vor diesem merkwürdig starken grimmigen Gesicht mit den scharfen Augen.

Eure Einkäufe haben grosse Bewunderung und riesige Freude ausgelöst. Die armen zerschossenen Kerls!

Ich habe eben humoristische Bücher gekauft und werde ihnen nun morgen vorlesen und mich überhaupt so nützlich wie möglich machen.

Ich habe wirklich Glück gehabt. Die Menschen sind so liebenswürdig, reizende Leute. Unser Chefarzt ist auch halber Westfale, und die Gräfin wie immer rührend. Nur schade, dass ich dich nicht hier habe. Wir könnten uns zusammen freun, dass dieses Deutschland noch immer solche Menschen hervorbringt wie Hindenburg. Die Phrase ist ja abgeleiert, aber sie passt hier. Er hat wirklich etwas von unsern Eichen. Ganz knorrige, dramatisch zurückgehaltene Kraft.

Es wäre übrigens sehr nett, wenn Ihr weitersammelt, denn man kann immer noch viel brauchen.

Ich wohne jetzt beim Lehrer im Dorf. Das Haus liegt romantisch zwischen dem Mühlenteich und zerschossenen Häusern. — — — — —

L., Donnerstag, den 24. Sept. 14.

— Nun sitze ich zur Abwechselung hier oben ziemlich nah an der Grenze. Hier herrscht absolute Kriegsstimmung. Tausende von Soldaten, Kürassieren, Ulanen und Infantrie. Ich habe einen Trupp Lazarettpersonal hierher eskortiert, wieder eine Nacht in Allenstein zugebracht. Und wen traf ich auf dem Bahnhof? — Herrn Martin, der auf den Zug wartete, in dem seine Kompagnie war. Das war natürlich reizend, neulich ist er eine Stunde später gekommen, nachdem ich weg war. Ich konnte diesmal noch eine Stunde — eben hörte ich Militärmusik und lief raus um mich an den heldenhaften Klängen zu berauschen und richtig, es zog eine Abteilung Kürassiere ein, voran der Rittmeister und dann die Musik: „Wenn ein Mädchen einen Herrn hat, den sie liebt und den sie gern hat“ — worauf sich meine Gefühle etwas legten — mit ihm zusammen sein, was mich herzlich gefreut hat.

Er erzählte, dass er das Eiserne Kreuz bekommen hat und sah wohl und munter aus. Er fährt mit seinem Regiment nach Schlesien, wahrscheinlich Österreich.

Ich hab in dieser kurzen Zeit soviel erlebt wie seit Jahren nicht. Vor allem natürlich das Lazarett. Aber nicht ohne Grandiosität. Meine Thätigkeit besteht des Morgens darin, die Veränderung der Wunden in der Krankengeschichte einzutragen, während die Kranken nackt auf dem Tisch liegen, oft vier bis fünf.

Heute nachmittag fahre ich so Gott will mit einem andern Arzt auf ein fünfzehn Kilometer entferntes Schlachtfeld, wo alle Toten noch umherliegen sollen. Als ich gestern abend ankam, wurde ich von einem Transport von 100–200 russischen Gefangenen empfangen, die mich neugierig anglotzten. Merkwürdig klein und

IN DER EISENBAHN

ramponiert sahen sie aus. Dann bin ich gestern von Allenstein her im offenen Pferdewagen gefahren. Das ist auch ein grossartiges Gefühl, wenn man so gänzlich räuberhaft auf der Eisenbahn fährt, in der fast kein Mensch sitzt.

Sehr amüsant ist unser Kasinoleben, die verschiedenen militärischen Würden der Herrn Stabsärzte und das Gemisch von militärischem Stolz und guter Menschlichkeit.

Hier in L. musste ich mich wegen eines Briefs des Chefarztes einem Stabsarzt vorstellen, er war aus Hamburg und kannte meine Bilder sehr gut.

Wir werden wahrscheinlich (draussen wieder Soldatengesang und Pferdegetrappel) nach Galizien

VON DEN RUSSEN EINGESCHOSSENES HAUS

kommen. Ich habe bis jetzt noch kein Lebenszeichen von Dir erhalten, aber hier ist ja jetzt wieder alles gesperrt für Truppentransporte nach Österreich. Möglich, dass Du nichts von mir weisst.

Eben bin ich in der Feste B. gewesen, etwas, das für eine Zivilperson sonst sehr schwer ist. Es ist ein wildes und merkwürdiges Leben, was ich heute führe, nirgends ist mir der unsagbare Widersinn des Lebens deutlicher geworden.

den 28. Sept. 1914.

Heute musste ich meinen Wohnungswechsel vollziehen. Die Tochter von meinem netten alten Schulmeister ist nämlich verrückt. Und nun hat sie sich in den Kopf gesetzt, dass ich aus der Wohnung müsste. Sie ist eine ganz unheimliche Existenz. Ganz dürr und lang mit schwarzen unruhigen Augen und merkwürdig abgehackten Bewegungen. Wie auf Stelzen lief sie in meinem Zimmer umher — ich müsste hinaus, denn das müsste ich doch einsehen, dass ich hinausmüsste! —

Na es war eine ganz reizvolle Abwechselung nach dem Lazarett. Ich bekam es schliesslich mit der Angst, da die Wahnsinnige in unangenehm vertraulicher Art immer mit einem Messer spielte und mein Zimmer nicht zu verschliessen war und zog zu Superintendents, die mich schon lange eingeladen hatten. Das sind reizende Menschen, scheinbar wirkliche Christen, voller selbstloser Güte und kindlicher Frömmigkeit. Noch wie aus Jean Paul.

Sie wohnen in ihrem zerschossenen und ramponierten Heim mit Seelenruhe. In den Schränken stecken noch die Gewehrkugeln. Draussen haust der Wind in den alten Tannen und oben im Schloss hören die armen Zerschossenen sein Lied. Schlafen können sie wohl nicht viel und tausend Fliegen quälen sie, so dass man ihnen Tannenzweige über das Gesicht legen musste.

SCHLAFENDER SOLDAT

M., den 3. Okt. 1914.

Es ist doch wirklich grotesk. Heute Sonntag ist Dein Brief noch nicht da, den Du mir Freitag telegraphisch gemeldet hast. — Leider habe ich diese Zeit scheussliches Wetter gehabt und eine leichte Angina. Sie ist aber vorüber und mein Lebenswillen ist augenblicklich stärker als je, trotzdem ich schon furchtbare Sachen miterlebt habe und selbst schon einigemale mit gestorben bin. Aber je öfter man stirbt, um so intensiver lebt man. Ich habe gezeichnet, das sichert einen gegen Tod und Gefahr.

Heute morgen war ich mit

in der Kirche und sah nachher dem Abendmahl zu; der alte Herrgott wird jetzt wieder fleissig requiriert. Neulich war ein Herr L. hier, der sucht seinen toten Sohn, sein einziges Kind. Die Gräber wurden ausgebuddelt, aber in dem, wo er hoffte seinen Sohn zu finden lag ein Offizier, in einem andern 5 Offiziere. Der Superintendent und ich zogen am Freitag Morgen noch nach Gut F. um suchen zu helfen und mit zu exhumieren. Dort hauste ein echter Pole auf dem Gut, den hatte man wegen Spionage schon einigemale beinahe erschossen. Er bot uns einen guten Schnaps an, denn es war ein eisiger Sturmwind mit Regen gewesen, so dass meine Reithosen durch waren und eineinhalb Stunde Weg. Sehr merkwürdige polnische Nationalgrössen hingen an den Wänden, mit Marat- und jungen Napoleongesichtern und es war erstaunlich schmutzig und der Pole entsetzlich liebenswürdig, wie ein Kätzchen. Dann kam der unglückliche Vater, (wir hatten uns dort verabredet,) aber es wurde nichts mit dem Exhumieren, da Herr F. nachweisen konnte, dass in seinen Gräbern der junge Herr L. nicht war. So zogen wir denn unverrichteter Sache wieder nach Haus. Der arme Vater sucht weiter, ein würdevoller alter Herr Gerbermeister, der die ganze tragische Sache in einem trockenen Geschäftston herausbrachte und mitteilte, er wäre Kirchenältester und Verwalter der Kirchenkasse, also ein so nahes Verhältnis zum lieben Gott! Und seine Frau hätte jeden Abend gebetet und nun wäre sie in einer Woche weiss geworden.

N., den 9. Okt. 1914.

Heute bin ich also hier. Nicht allzuweit vom Kampf. Es war ein komischer Moment für mich, mich in K. zu entscheiden ob weiterfahren oder nicht, denn uns kamen endlose Flüchtlingsscharen entgegen. Lyck wäre besetzt usw. usw. —

Na ich bin doch gefahren. Hier ist wieder alles wilde Kriegsstimmung. Man spricht von einem grossen Sieg und von 10 000 Gefangenen. Heute abend fahre ich nach R., wo ich den Baron v. K. finden soll, der mich hoffentlich weiter nach vorn bringt. Heute habe ich Deine sämtlichen lieben Briefe auf einmal bekommen.

BEI DER OPERATION

G., den 11. Okt. 1914.

Nun habe ich den Schlachtendonner gehört und bin als Spion verhaftet worden. Mehr ist fürs erste nicht zu verlangen.

Die Verhaftung war nicht ohne Reiz. Ein kleines Hôtel. Personen, ein betrunkner renommistischer Bäckermeister, ein dicker, ziemlich dumm aussehender Bürger, ein Krankenpfleger in Uniform, der Herr Wirt.

Ich wollte in Ruhe etwas lesen und meinen Kaffee trinken, erregte jedoch bald die Aufmerksamkeit des würdigen Kleeblatts.

Ich unterhalte mich ja sehr gern mit diesen Leuten und im Gefühl meiner blütenweissen Unschuld ging ich auch ruhig auf ihre Gespräche ein.

Dem Bäckermeister konnte ich meine Antipathie

DER SEE BEI LYCK

schlecht verhehlen. Er war von der unangenehmsten Sorte. Einer der ersten die geflohen waren bei Ankunft der Russen und einer der grössten Helden. „Ich fürchte mich doch nicht, ich habe meine zwei Gewehre da hinten versteckt, die sollen mir nur kommen, die Bande", lallte er. Trotzdem sein Gehirn schon ziemlich umnebelt war, bemerkte seine scheinbar sehr stark entwickelte Eitelkeit doch, dass ich ihn in dem weisen Gespräch, welches ich mit den andern führte, mit ziemlichem Prinzip immer schnitt. Und seine Erregung schwoll.

Ich bemerkte das und als die andern gingen, wollte ich auch zahlen. Es waren nun noch vorhanden der dicke Bürger, der Wirt und der Held. Also ich zahle und will meinen Mantel nehmen. Da stürzt sich der Bäckermeister auf ihn, merkwürdigerweise auf den Mantel, nicht auf mich und schreit: „Der Mantel bleibt hier, Sie haben sich verdächtig gemacht, der Krankenpfleger hat mich beauftragt, der Mantel bleibt hier!"

Als er mich auf meine ruhige Aufforderung, sofort den Mantel zu geben, wieder anbrüllt, packe ich den Mann und werfe ihn an die Wand.

Aber nun nahmen plötzlich auch die andern gegen mich Partei und ich sah mich also dem Mob gegenüber. Keiner glaubte mir das Geringste. Misstrauen und Selbsterhaltungstrieb sind erwacht. Ich will an die Tür, sie ist bereits abgeschlossen. —

Ich muss dir sagen, dass dieser Moment für mich ebenso unangenehm wie reizvoll war. Ich wurde auf einmal wieder ganz ruhig. „Ich verlange jetzt von Ihnen, dass Sie mich sofort in mein Absteigequartier begleiten, der Wirt dort wird mich legitimieren" sagte ich zum Wirt. Er hatte sich schon zweimal geweigert dies zu thun, aber nachdem ich ihn noch einmal durch furchtbare Drohungen eingeschüchtert hatte, entschloss er sich dann mitzugehen, während die beiden andern Helden meinen Hut, Mantel und Buch bewachten.

Auch hier im Hôtel erwachte sofort bei allen freundlichen und wohlwollenden Leuten, mit denen ich vorher friedlich gegessen und ge-

STERBENDE KUH

trunken hatte, das äusserste Misstrauen — alles stand gegen mich — die Polizei erschien — bis schliesslich mein Militärpass und der Fall von Antwerpen alles in Frieden und Hochrufe auflöste. Nur die Polizei hatte im Hintergrunde noch einen schweren Kampf zu kämpfen, um den wildgewordenen Kettenhunden meinen Mantel zu entreissen.

Unsere Autofahrt ging durch die langen abrasierten Chausseen an callothaften eingestürzten Ziegeleien vorbei, die schwer und düster, wie riesengrosse Fühler am Horizont der Chausseen auftauchten. Durch Feldlager mit fleissig kochendem Militär, zwischen toten, grotesk gewundenen Ochsen und Pferden vorbei, die uns hämisch lächelnd ihre Zähne zeigten. Über neugeschlagene Brücken und gesprengte Eisenbahnübergänge und durch die zerstörten Städte. Schliesslich kamen wir nach G. Das Oberkommando, das Gehirn der Schlacht! Die ganze Stadt ein Soldatenquartier! Sämtliche Läden geschlossen und vom Besitzer verlassen. Alle Hôtels belegt mit Militär. Mit Mühe konnte ich in einer kleinen Kneipe einige gekochte Möhren mit Hammelfleisch auftreiben.

Draussen das wunderbar grossartige Geräusch der Schlacht. Ich ging hinaus durch Scharen verwundeter und maroder Soldaten, die vom Schlachtfeld kamen und hörte diese eigenartige schaurig grossartige Musik. Wie wenn die Tore zur Ewigkeit aufgerissen werden ist es, wenn so eine grosse Salve herüberklingt. Alles suggeriert einem den Raum, die Ferne, die Unendlichkeit. Ich möchte, ich könnte dieses Geräusch malen. Ah, diese Weite und unheimlich schöne Tiefe! Scharen von Menschen „Soldaten“ zogen fortwährend nach dem Zentrum dieser Melodie, der Entscheidung ihres Lebens entgegen.

Die Rückfahrt ging in vollstem Sturm und Regen vor sich. Durch eisigen Nachtwind im offenen Auto.

ATTRAPPEN VON FELDGESCHÜTZEN UND SOLDATEN ZUR TÄUSCHUNG DES FEINDES

CHRONIK

DAUMIERS RUSSENKARIKATUREN

Man könnte mit ziemlich leichter Mühe eine Geschichte des Zarismus in der Karikatur schreiben und diese Sammlung würde nicht nur eine Fülle ganz ausgezeichneter Karikaturen enthalten können, sondern — und das ist das Bezeichnendste — die meisten dieser bildlichen Dokumente würden heute noch genau so aktuell sein, wie am Tage ihres ersten Erscheinens. Das macht, weil der Zarismus im Laufe der Jahrhunderte immer und unwandelbar dasselbe volksfeindliche Prinzip verkörperte, nämlich das des ungeheuersten Widersachers aller menschlichen Kultur. Alles Barbarische hatte in ihm dauernd seinen Hort und seinen zuverlässigen Stützpunkt. Der Zarismus hat nicht nur dauernd jede edle und irgendwie freiere Regung der Einzelnen und der Massen im eigenen Lande stets geknebelt, sondern überall, wo in Westeuropa von einer Regierung ein Kampf gegen einen selbstherrlichen Aufstieg der Massen geführt wurde, lieh der Zarismus sofort in irgendeiner Form der betreffenden Regierung seine brutale Faust als zuverlässige Hilfe. Dies gilt von dem Tage der Heiligen Allianz bis auf die allerjüngste Zeit. Und diese Hilfe wurde häufig genug gefordert.

Für den menschlichen Fortschritt gab es somit in Europa seit Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts niemals einen gefährlicheren politischen Gegner und die Bekämpfung des Zarismus war für die Vorwärtsstrebenden aller Länder darum stets gleichbedeutend mit einer Bekämpfung der Reaktion im eigenen Lande.

Auf Grund dieser Thatsache ist es ebenso folgerichtig, dass, seit eine internationale politische Karikatur grösseren Stils existiert, also etwa seit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auch die Karikatur mit grosser Energie den Zarismus bekämpfte, gewissermassen als das böseste Prinzip im Völkerleben.

Und darum kann auch Honoré Daumier in diesem Reigen nicht fehlen. Das Höchste ist für Daumier stets die Politik gewesen. Er war Politiker mit Leib und Seele, und zwar im hohen Sinne des Wortes. Für ihn bedeutete die Politik das, was sie für verantwortungsbewusste Menschen noch immer bedeutet hat: thätig mitzuarbeiten an der Gestaltung des Einzel- und Gesamtwohls und damit wiederum im besten Sinne der Menschheit zu dienen. Sein stets lebendiges Verantwortlichkeitsgefühl war so stark, dass er auf das Mitreden in der Politik niemals länger verzichtete, als wie gesetzliche Massregeln ihn daran hinderten. An dem Tag, an dem vorhandene Fesseln auch nur ein wenig sich lockerten, war er schon wieder in der Front. Die Politik war für ihn das Selbstverständliche.

Aus diesem Grunde ist der Elan, der die zahlreichen antizaristischen Blätter Daumiers — es dürften sechzig bis achtzig sein — durchströmt, besonders stark. Er ist fast ebenbürtig dem, womit er vom Jahre 1830—1835 Louis Philipp und von 1848 an Louis Napoleon bekämpfte. Aber auch noch aus einem anderen Grunde ist dieser Elan so gross. In der Zeit, in der seine antizaristischen Blätter enstanden, durfte sich Daumier zum erstenmal wieder nach mehreren Jahren politisch ausleben. Als nämlich der dritte Napoleon durch seinen Staatsstreich im Dezember 1851 politisch gesiegt hatte, wurde die politische Karikatur, die vor allem ihn so mitleidslos zerzaust hatte, sofort gänzlich mundtot gemacht. Während beinahe drei Jahren herrschte infolgedessen in Frankreich völlige Kirchhofsruhe in der politischen Karikatur. Eine Änderung dieses Zustandes brachte der Krimkrieg. Im Interesse seiner Herrschaftsstellung war Napoleon der Dritte gezwungen, sich energisch mit dem russischen Götzen auseinanderzusetzen. Um jedoch diesen Kampf mit Erfolg durchhalten zu können, musste er die Volksstimmung auf seiner Seite haben. Dieses war aber nur zu erreichen, indem er der Presse von neuem Bewegungsfreiheit gab. Also bekam auch die Karikatur die hohe kaiserliche Genehmigung, den Zarismus karikaturistisch anzugreifen. Dass die französische satirische Presse, voran der „Charivari", diese Gelegenheit weidlich ausnutzte, ist ohne weiteres begreiflich. Alle karikaturistischen Künstler der Zeit überragte Daumier. Nicht nur durch seine künstlerische Überlegenheit, sondern auch durch den unerschöpflichen Reichtum seiner Einfälle. Immer wenn nämlich Daumiers politischer Bethätigungstrieb längere Zeit gehemmt gewesen war und dann wieder entfesselt wurde, entlud sich seine Leidenschaft förmlich wie ein Gewitter, wie eine Naturoffenbarung. Das Genie Daumiers brauchte sich hier gar keine Schranke zu setzen, darum verbindet sich sein titanischer Hass in diesen Blättern mit einem ebenso grandiosen Humor.

Und noch ein Umstand hebt die antizaristischen Karikaturen Daumiers besonders stark hervor. In denselben Jahren von 1852 an, erreichte Daumiers künstlerischer Stil seinen zweiten Höhepunkt. Er wurde damals breiter, flächiger und von einer bis dahin nie erreichten Freiheit und Kühnheit der Linie und der Komposition. Alles dies beweisen schon die wenigen hier eingeschalteten Beispiele.*

Eduard Fuchs.

* Anm. der Red.: Sie sind zwei Mappen entnommen „les cosaques" und „Chargeons les Russes", die, im Charivari-Verlag seiner Zeit erschienen, heute selten geworden sind und die neulich bei *Max Perl, Berlin* ausgestellt waren.

„Der Bär des Nordens ist der unangenehmste aller bekannten Bären“

HONORÉ DAUMIER, KARIKATUR AUS DER MAPPE „CHARGEONS LES RUSSES“

AUSGESTELLT BEI MAX PERL, BERLIN

Der Versucher

„Wenn du mir folgst, wird dieses Reich dir gehören“

HONORÉ DAUMIER, KARIKATUR AUS DER MAPPE „CHARGEONS LES RUSSES“

AUSGESTELLT BEI MAX PERL, BERLIN

Russische Begeisterung
FREIWILLIGE WERDEN ZU IHREM REGIMENT GEBRACHT
HONORÉ DAUMIER, KARIKATUR AUS DER MAPPE „LES COSAQUES"
AUSGESTELLT BEI MAX PERL, BERLIN

UNSERE BARBAREI

Der Franzose spricht:

.... Alle ihre Hymnen voller Grössenwahn, ihre hochmütig zur Schau getragene Zuversicht auf den sicheren und baldigen Triumph des von Gott auserwählten Volkes, ihre ostentative Verachtung für die dem Verfall preisgegebene Rasse, wozu sie uns stempeln, der ganze Apparat von Philosophie, Mystizismus und Wissenschaft, der zur Verherrlichung ihrer Barbarei dienen muss, den sie aufbieten, um die Welt und auch sich selbst zu blenden: all das ist Lüge und Bluff! ....

Daher stammt ihre tierische Wut, ihre entfesselte Raserei, daher die Blutbäder die sie anrichten, die Feuersbrünste, der unbezähmbare Vernichtungstrieb gegen Reims, ihr fester, methodisch vorbe-

Der Deutsche spricht:

.... Fragen sich die Franzosen nie, woher es kommt, dass der natürliche Hass gegen unsere Feinde, der sich so hemmungslos und gigantisch gegen England und Russland aufbäumt, mit einem leisen aber fühlbaren Widerstand zu kämpfen hat, wenn er sich gegen den dritten unserer Feinde, gegen Frankreich, richtet? Kein Zweifel, es steht etwas in uns, was unsere gerechte Entrüstung gegen Frankreich schwach macht und dieser schwache Punkt im deutschen Barbaren, was ist er anders als unsere ästhetische Empfänglichkeit für das unvergängliche formale Genie der französischen Rasse, wie es uns in seinen geistigen und künstlerischen Produkten so unaufhörlich entgegengetreten ist. ....

reiteter Vorsatz, nicht eher unsern Boden zu verlassen, bis sie unsere Bauwerke, unsere Industrie, unsere Bergwerke zu Grunde gerichtet, bis sie alles gethan haben, um den lebendigen Körper, die Seele Frankreichs zu vernichten.

Jean Richepin
Mitglied der französischen Akademie
in „Le petit Journal" vom 23. Oktober 1914.

Wir werden niemals vergessen, was mit diesem Krieg gegen unsere materielle und moralische Existenz Frankreich uns angethan hat, wir werden aber auch niemals vergessen, was es uns viele Jahrhunderte hindurch künstlerisch gegeben hat. Wollten wir es vergessen, so wären wir in Wahrheit die Barbaren, als die uns der gedankenlose und selbstzerstörerische französische Chauvinismus hinstellt.

Wilhelm Worringer
im Novemberheft von „Kunst und Künstler"
über die Reimser Kathedrale.

LOUIS CORINTH, GRABLEGUNG

Dieses ist das Bild, das Louis Chorinth seiner Vaterstadt Tapiau in Ostpreussen für deren Rathaus geschenkt hatte und das bei der Beschiessung der Stadt durch die Russen verbrannt ist. Das Bild wurde 1904 in der Berliner Sezession ausgestellt. Es gehörte zu den kräftigsten und reifsten Werken Corinths.

DER GENTER ALTAR

Die auf Seite 139 und 140 abgebildeten Werke von Hubert und Jan van Eyck gehören dem Mittelstück des Hauptwerkes der Gebrüder van Eyck in Gent an. Nur dieser mittlere Teil ist dort bekanntlich Original. Die Originale der Seitenflügel besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Die Figuren des Adam und der Eva befinden sich im Brüsseler Museum. Bisher waren die Mittelbilder in einer Seitenkapelle von S. Bavo in Gent aufgestellt, ergänzt durch Kopien der Seitenteile. Jetzt sind die Originale aus der Kirche verschwunden und es wird allgemein gesagt, die Engländer hätten sie mitgenommen, um sie den Belgiern „aufzubewahren". Man wird sich wohl beizeiten an den Gedanken gewöhnen müssen, dass eines der wichtigsten Werke der Malerei in Zukunft nicht mehr in Berlin und Gent, sondern in Berlin und London studiert werden muss.

HUBERT UND JAN VAN EYCK
MARIA

HUBERT UND JAN VAN EYCK
JOHANNES DER TÄUFER

VOR DEM FEIND GEFALLENE KÜNSTLER UND KUNSTARBEITER

Auf dem westlichen Kriegsschauplatz ist der Maler *August Macke* gefallen. Er gehörte der Gruppe der Jüngsten an und befand sich noch in voller Entwicklung. Ihn zeichnete vor manchem Genossen ein starker dekorativer Sinn aus. Was er in der Kunst wollte, das hat er in diesen Heften (XII, Seite 309) selbst einmal auseinandergesetzt.

Durch einen Unglücksfall ist der Architekt *Hans Erlwein* in Frankreich ums Leben gekommen. Er war seit kurzem Stadtbaurat in Dresden und hat dort in wenigen Jahren eine Reihe vortrefflicher Bauten geschaffen. Man erhoffte in Dresden von seinem Einfluss eine entschiedene Erhöhung des Niveaus.

Ebenfalls im Westen ist *Ernst Gabler* gefallen. Er war Mitglied der ehemaligen Berliner Sezession und zeigte in deren Ausstellungen oft Bilder und Zeichnungen, die ein zwar kleines aber sehr liebenswürdiges und sorgsam erzogenes Talent verrieten.

Bei Chalons hat der Berliner Bildhauer *Friedrich Pfannschmidt* den Tod gefunden. Er war Schillingschüler und hat sich durch Denkmale, Kirchenskulpturen und Bildnisbüsten bekannt gemacht.

Oskar Döll, ein Dresdener Bildhauer, von freundlichem Talent, ein Wrbaschüler, ist in den Kämpfen in Nordfrankreich geblieben.

In denselben Kämpfen ist *Max Lossnitzer* gefallen, ein junger Kunsthistoriker, der im Dresdener Kupferstichkabinett Direktorialassistent war und von dessen regsamem Eifer manche aufschlussreiche Arbeit noch zu erwarten gewesen wäre.

Vor Verdun ist *Hermann Heineken* gefallen. Er war Hilfsarbeiter am Berliner Münzkabinett. Sein Verlust wird doppelt schmerzlich empfunden, weil das von ihm bearbeitete Gebiet an intelligenten selbständigen Forschern arm ist.

Als Teilnehmer an den Ausgrabungen in Baalbek war der Architekt *Heinrich Kohl* dem Berliner Museum nahe getreten. Er ist ebenfalls in Nordfrankreich gefallen. Im vergangenen Sommer hatte er sich an der technischen Hochschule in Hannover für Architekturgeschichte habilitiert. –

Indem wir hier kurz nur die Namen und Lebensumstände der Gefallenen notieren, grüssen wir sie, und auch alle die Kameraden von der Kunst, deren Name unbekannt bleibt, mit dem tiefen Gefühl, das ein heroischer Tod in jedem Guten erweckt und dauernd befestigt.

❊

Wir bringen auch an dieser Stelle zur Kenntnis, dass wir, neben den Monatsheften dieser Zeitschrift, während der Kriegszeit eine Sonderausgabe erscheinen lassen, unter dem Titel „Kunst und Künstler im Kriege“. Diese Kriegshefte werden in zwangloser Folge, etwa vierzehntägig oder öfter, erscheinen; sie sind in allen Buchhandlungen und im Strassenhandel zu kaufen und kosten 25 Pfennige. Das Format ist das dieser Zeitschrift. Jedem Heft liegt eine Originallithographie eines namhaften Künstlers bei. Der ebenfalls lithographierte Umschlag ist von Max Liebermann gezeichnet. „Kunst und Künstler im Kriege“ will in aller Kürze zeigen, wie der Krieg auf die Künstler wirkt und welche Interessen und Gegenstände der Kunst von ihm berührt werden. Die Dinge sollen in diesen Heften nicht erschöpft, sondern nur beleuchtet werden, es soll versucht werden zu einer ernsten Teilnahme an den Sorgen und Freuden unserer lebendigen Kunst auch in dieser Zeit weitere Kreise anzuregen und eine Gelegenheit zu schaffen, wo sich die Künstler über das äussern können, was sie menschlich und künstlerisch in diesen erregenden Tagen bewegt. Die ersten beiden Hefte sind bereits erschienen.

HUBERT UND JAN VAN EYCK. DIE ANBETUNG DES LAMMES

Vom Krieg und Kriegsvolke

von

Friedrich Nietzsche

Von unsern besten Feinden wollen wir nicht geschont sein, und auch von denen nicht, welche wir von Grund aus lieben. So laßt mich denn euch die Wahrheit sagen!

Meine Brüder im Kriege! Ich liebe euch von Grund aus, ich bin und war euresgleichen. Und ich bin auch euer bester Feind. So laßt mich denn euch die Wahrheit sagen!

Ich weiß um den Haß und Neid eures Herzens. Ihr seid nicht groß genug, um Haß und Neid nicht zu kennen. So seid denn groß genug, euch ihrer nicht zu schämen!

Und wenn ihr nicht Heilige der Erkenntnis sein könnt, so seid mir wenigstens deren Kriegsmänner. Das sind die Gefährten und Vorläufer solcher Heiligkeit.

Ich sehe viel Soldaten: möchte ich viel Kriegsmänner sehn! „Ein-form" nennt man's, was sie tragen: möge es nicht Ein-form sein, was sie damit verstecken!

Ihr sollt mir solche sein, deren Auge immer nach einem Feinde sucht — nach *eurem* Feinde. Und bei einigen von euch giebt es einen Haß auf den ersten Blick.

Euren Feind sollt ihr suchen, euren Krieg sollt ihr führen, und für eure Gedanken! Und wenn euer Gedanke unterliegt, so soll eure Redlichkeit darüber noch Triumph rufen!

Ihr sollt den Frieden lieben als Mittel zu neuen Kriegen. Und den kurzen Frieden mehr als den langen.

Euch rate ich nicht zur Arbeit, sondern zum Kampfe. Euch rate ich nicht zum Frieden, sondern zum Siege. Eure Arbeit sei ein Kampf, euer Friede sei ein Sieg!

Man kann nur schweigen und stillsitzen, wenn man Pfeil und Bogen hat: sonst schwätzt und zankt man. Euer Friede sei ein Sieg!

Ihr sagt, die gute Sache sei es, die sogar den Krieg heilige? Ich sage euch: der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt.

Der Krieg und der Mut haben mehr große Dinge gethan, als die Nächstenliebe. Nicht euer Mitleiden, sondern eure Tapferkeit rettete bisher die Verunglückten.

Was ist gut? fragt ihr. Tapfer sein ist gut. Laßt die kleinen Mädchen reden: „gut sein ist, was hübsch zugleich und rührend ist."

Man nennt euch herzlos: aber euer Herz ist echt, und ich liebe die Scham eurer Herzlichkeit. Ihr schämt euch eurer Flut, und andere schämen sich ihrer Ebbe.

Ihr seid häßlich? Nun wohlan, meine Brüder! So nehmt das Erhabne um euch, den Mantel des Häßlichen.

Und wenn eure Seele groß wird, so wird sie übermütig, und in eurer Erhabenheit ist Bosheit. Ich kenne euch.

In der Bosheit begegnet sich der Übermütige mit dem Schwächlinge. Aber sie mißverstehen einander. Ich kenne euch.

Ihr dürft nur Feinde haben, die zu hassen sind, aber nicht Feinde zum Verachten. Ihr müßt stolz auf euern Feind sein: dann sind die Erfolge eures Feindes auch eure Erfolge.

Auflehnung — das ist die Vornehmheit am Sklaven. Eure Vornehmheit sei Gehorsam! Euer Befehlen selber sei ein Gehorchen!

Einem guten Kriegsmanne klingt „du sollst" angenehmer als „ich will". Und alles, was euch lieb ist, sollt ihr euch erst noch befehlen lassen.

Eure Liebe zum Leben sei Liebe zu eurer höchsten Hoffnung: und eure höchste Hoffnung sei der höchste Gedanke des Lebens!

Euren höchsten Gedanken aber sollt ihr euch von mir befehlen lassen — und er lautet: der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.

So lebt euer Leben des Gehorsams und des Krieges! Was liegt am Lang-Leben! Welcher Krieger will geschont sein!

Ich schone euch nicht, ich liebe euch von Grund aus, meine Brüder im Kriege! —

* * *

WALTER KLEMM, AUSZUG WEIMARER TRUPPEN AM 21. 9. 1914

NEUE BÜCHER

Paul Kristeller, Die lombardische Graphik der Renaissance. Berlin, Bruno Cassirer 1913. 4°.

Um nicht zu enttäuschen, erklärt Kristeller gleich im ersten Satz des Buches, dass er seinen Leser auf einen Höhepunkt künstlerischen Schaffens nicht führen könne. Hinter die florentinische und venezianische Graphik des gleichen Zeitabschnitts trete die lombardische an künstlerischem Wert zurück. Dieser ehrlichen Meinung kann wohl mit einem Hinweis widersprochen werden: in Florenz ist freilich Antonio Pollaiuolo selber als Stecher thätig, Botticelli und Filippo Lippi stehen zum Kupferstich in engen Beziehungen, den Venezianern ist der eigentliche Begründer des künstlerischen Kupferstichs in Italien, Andrea Mantegna, beizuzählen. Die venezianischen Stiche und Schnitte mahnen an die grosse Malkunst der Vivarini, nach verbreiteter, von Kristeller freilich nicht geteilter Ansicht auch an die Bellini und Palma vecchio. In einigen lombardischen Blättern aber wirkt der Geist und der Einfluss des sublimen Leonardo. Wenigstens diese Stücke der in Mailand gedruckten Kunst reichen näher an die grossen Monumente, an grössere, als die toskanischen und venezianischen Erzeugnisse.

Ich will versuchen, die bleibenden Resultate von Kristellers Buch in kurzer Wiedergabe festzustellen:

Die ältesten datierbaren in Mailand hergestellten Kupferstiche sind drei Illustrationen in einem 1479 gedruckten Buch. Sie sind aber künstlerisch (soweit die dürftigen Stiche ein Urteil zulassen) so wenig lombardisch und technisch so sehr venezianisch

dass die Zuweisung dieser Arbeiten an einen Venezianer einleuchtet. Den wirklichen lombardischen Kupferstich mit eigener Technik ordnet Kristeller um die Stiche nach Leonardos Abendmahl in mehrere Gruppen. Das Vorbild giebt für die Stiche das Jahr 1498 als terminus post quem. Aber diese Abendmahlsdarstellungen sind wohl spätere Leistungen der Gruppenführer; denn trotz des Zusammenhanges mit einem Werk des Leonardo ist gerade dieser Teil des lombardischen Kupferstiches vorleonardesk. Für den ältesten Stich nach dem Abendmahl (und für eine kleine Anzahl anderer Blätter, die stilistisch demselben Meister angehören) hat Kristeller den Urheber in dem lombardischen Miniaturmaler Fra Antonio da Monza erkannt. Das gelehrte Italien hat zwar (prinzipiell und nicht sachlich) widersprochen, wird sich jedoch an die überraschende, aber erwiesene Benennung schon gewöhnen. Fra Antonios Abendmahlstich wurde dreimal kopiert, sicher von Mailandern und in Mailand. Zwei der Kopien, die „mit der Katze" und die „mit der Maus", sind technisch gleichartig. An diese Arbeiten gliedert Kristeller noch an: eine Verkündigung und einen Crucifixus in Berlin und eine thronende Madonna in London, auf Grund ihres rein quatrocentistischen Charakters hält er sie für älter, vielleicht beträchtlich älter, als die beiden Abendmahlsstiche.

Der dritten Kopie von Fra Antonios Abendmahlsstich, der „ohne Tier", fügt Kristeller eine weitere grössere Gruppe von Stichen bei, in denen dieselbe Stecherpersönlichkeit zu erkennen ist. Über das Alter dieser beiden Gruppen ist nur zu sagen, dass sie dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts angehören und dass Leonardos Einfluss beide nicht berührt hat.

Leonardo da Vinci selber hat den Grabstichel nicht geführt, wenn es auch manchmal noch behauptet und geglaubt wird. Seinen direkten Einfluss, das heisst die Nachahmung seiner Zeichnungsweise in der Kupferstichtechnik, erkennt Kristeller nur in drei Blättern, dem Profilbildnis eines Mädchens in einem Rund (London), einem h. Rochus (Ambrosiana) und dem Bildnis des Dichters Bernardo Belinzone (Edmund von Rothschild in Paris). Dieses reizvolle Porträt (in einem Gemach vor dem Lesepult) war bisher unbeschrieben. Kristellers Einreihung des Blattes an richtiger Stelle ist auch wegen seiner Datierbarkeit wichtig. Der 1493 in Mailand gedruckten Ausgabe der Rime des Belinzone wurde ein Bildnis des Dichters in Holzschnitt beigegeben, das eine Kopie des Stiches ist. Dieses frühe Datum zeigt, dass die handwerksmässige Technik der vorleonardesken Gruppen sich noch lange über die Jahre hinaus erhalten hat, in denen andere mailändische Stecher schon von Leonardo geleitet wurden.

Eine Gruppe von vier Stichen wurde schon von Passavant dem Schüler Leonardos Cesare da Sesto zugeschrieben. Selber ist dieser Künstler sicher nicht der Stecher. Kristeller meint mit Recht, diese Blätter stünden dem Stil eines andern Leonardo Schülers, Marco d'Oggiono, näher. Jedenfalls kommen sie aus der Schule des Leonardo. Sie haben eine besondere, sonst nicht bekannte Technik: kleine Striche und Häkchen, die weich modellieren und einen malerischen Ton geben. Sie ist wahrscheinlich aus der Zeichnungsart der Vorlagen abzuleiten. Der mailändische Ursprung dieser letzten Gruppe von Kupferstichen wird auch durch ein völliges Zusammenklingen mit Holzschnitten in mailändischen Büchern bewiesen. Die Erscheinungsjahre dieser Bücher zwischen 1516-20, wird durch eine Datierung der Stiche ermöglicht.

Der zweite umfangreichere Teil von Kristellers Buch behandelt den lombardischen Holzschnitt. Datierungsfragen sind hier leicht zu beantworten, weil genug datierte Holzschnittbücher vorliegen, nach denen sich die wenigen undatierten Einzelblätter leicht verteilen lassen. Wenn aus der Lektüre dieses zweiten Teiles nicht die Vorstellung eines einheitlichen lombardischen Holzschnittstiles gewonnen wird, so liegt das daran, dass diese Einheitlichkeit offenbar mangelt. Der Bezirk musste für dieses Thema umfangreicher begrenzt werden, wegen der erweiterten Thätigkeit der Holzschneider. Zur Lombardei kommt noch Piemont hinzu, Drucke, die in Pavia, Savona und Como erschienen sind, waren zu berücksichtigen. In demselben Jahr 1479, in dem die ersten datierbaren Kupferstiche in Mailand hergestellt werden, erscheint hier auch das erste mit einem Holzschnitt geschmückte Buch, das von den Deutschen Pachel und Scinzenzeler gedruckte Breviarium decretorum des Paulus Attavanti mit einem Bildnis des Verfassers. Wie beim Kupferstich entwickelt sich auch beim Holzschnitt die mailändische Technik aus der venezianischen. Trotz dieser Gleichartigkeit gehen aber Kupferstich und Holzschnitt bis ins sechzehnte Jahrhundert getrennte Wege.

Der Anfang des mailändischen Holzschnitts ist handwerksmässig. Aus den vielen Gruppen und Grüppchen, in die Kristeller das Material trennt, taucht nur ein bedeutender Künstler hervor, den Kristeller als fassbare Persönlichkeit herausschält. Das ist der Illustrator von Büchern, die 1499 in Mailand erscheinen, die Dialoghi des Melchior von Parma, der Tesauro spirituale des Pietro Ferraro. Es sind blattgrosse Holzschnitte nach Stil und Technik lombardischer Art, grossfigurige Kompositionen von freier Erfindung, mit festen und sicheren Linien in eigener Weise geschnitten.

Der Katalog der lombardischen Holzschnittbücher von 1479 bis nach 1530, der den Schluss des Bandes bildet, umfasst 368 Nummern. Es ist nicht nötig zu sagen, dass die Beschreibung mustergültig ist. Kristellers seit langem anerkannte und bewährte Eigenschaften, umständlich zu erreichende und schwer zu gruppierende Denkmäler gedruckter Kunst mit sicherer Hand zu ordnen, zeigt das neue Buch in bereits gewohnter Weise.

Jaro Springer

Hermann Schmitz, Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Verlag für Kunstwissenschaft. Berlin 1914.

Dieser stattliche Quartband erscheint in einer Zeit, in der der Klassizismus einmal wieder alle Herzen gefangen nimmt. So kommt sein Inhalt den Sympathien des Tages entgegen. Aber er vermehrt nicht jene Kategorie von Bilderbüchern, die von einer verlegerischen Spekulation ins Dasein gerufen, eine rasch zusammengestellte Reihe von Photographien „um 1800“, unter notdürftiger Begleitung einigen Textes, vorführen. Das Buch von Hermann Schmitz stellt die Frucht jahrelanger wissenschaftlicher Beschäftigung mit den Baumeistern der vorschinkelschen Zeit dar. Es entspringt einer Zuneigung des Autors, die fest in ihm wurzelte, längst ehe der Verleger da war: ein heute bei kunstgeschichtlichen Publikationen nicht häufiger Fall. Wie segensreich er für das Resultat ist, spürt man aus diesem Buch, seinen Abbildungen und seinem Text.

Die Abbildungen geben einmal neue, ausgezeichnete photographische Aufnahmen erhaltner Denkmäler, darunter zahlreiche wenig oder gar nicht bekannte Innenansichten aus Schloss Friedrichsfelde, Freienwalde, Paretz, Haus Machnow und andere. Auch bekannten Dingen wie dem Brandenburger Tor hat das Objektiv zu überraschenden Effekten verholfen. In den sonst für den Photographen unzugänglichen Räumen der Schlösser Charlottenburg, Bellevue und dem niederländischen Palais durften ausnahmsweise für diese Publikation Aufnahmen gemacht werden.

Die Physiognomie der märkischen Architektur von 1750—1810 wird vervollständigt durch Darstellungen zerstörter oder nur im Entwurf existierender Bauten nach Originalzeichnungen und zeitgenössischen Stichen. Hier kommt neben Langhans, Gentz, David Gilly, Krahe, vor allem Friedrich Gilly zur Geltung, der in seinem 28jährigen Leben nur weniges zu bauen Gelegenheit fand, dessen bedeutendste Ideen auf dem Papier geblieben sind. Von seinem Friedrichmonument werden zum ersten Male auch Detailaufnahmen publiziert. Ebenfalls in mehreren Zeichnungen erscheint sein andres Hauptwerk, das Schauspielhaus, das dem Nationaltheater des Langhans sowohl wie dem spätren Schinkelschen Bau durch den genialen Impuls der Konzeption überlegen ist. Der überragenden Persönlichkeit Friedrich Gillys huldigt das Frontispiz des Buches durch die Wiedergabe seiner Porträtbüste von Schadow.

Der Text geht dem Umfang, noch mehr dem Gehalt nach weit über das hinaus, was sonst in einem reichen Tafelwerk als Einleitung geboten wird. Wie die Zusammenstellung der Abbildungen, so ist auch diese gedrängte Fülle thatsächlicher Mitteilungen nur einer umfassenden Kenntnis des Materials zu danken. Aus zahlreichen literarischen Äusserungen der Künstler selbst vernehmen wir die architektonische Gesinnung der Zeit.

Angesichts der Schöpfungen von Knobelsdorff, Gontard, Unger, mit denen die Entwicklung einsetzt, betont Schmitz, wie sehr bisher die historische Systematik mit ihrer Scheidung in „barocke“ und „klassizistische“ Richtung den lebendigen Sachverhalt getrübt habe. Unger und Gontard stellen, von der antiken Manier der literarischen und theoretischen Kreise völlig frei, in ihren Werken „eine lebendige Verbindung von malerisch-plastischem Barockempfinden mit der strengern klassischen Richtung“ dar. Und auch bei den Meistern nach 1786, deren Wirken im einzelnen skizziert wird, Erdmannsdorff, Langhans, David und Friedrich Gilly, dem jungen Schinkel, Gentz, Catel, Genelli, Krahe, besteht kein wesentlicher Gegensatz zu den Tendenzen der voraufgegangenen Generation: „das Raumgefühl des Barock und das moderne Streben nach Klarheit der Konstruktion und Zweckmässigkeit verbinden sich in diesen Werken aufs Feinste.“ Einer zusammenfassenden Charakteristik folgt ein Abschnitt über die Entwürfe für das Denkmal Friedrichs des Grossen: In den Bemühungen um die Lösung dieses idealen Gedankens, den man nur durch ein architektonisches Monument würdig verkörpern zu können glaubte, kommt die Baugesinnung der Zeit am deutlichsten zum Ausdruck. Schmitz weist nach, dass die Anregungen für die Denkmalsideen aus Paris kamen, für den Entwurf des Gentz wie für das „Nationalheiligtum“, das Friedrich Gilly auf dem Leipziger Platz errichten wollte. Wenn der Leser an andren Stellen des Schmitzschen Textes vielleicht sagen kann, dass die Darstellung unter der drängenden Fülle des Stoffes leidet – obwohl ein beträchtlicher Teil interessanter Funde in die Anmerkungen zu den Tafeln verwiesen ist —, in den lapidaren Sätzen, mit denen die „Revolutionsarchitektur“ in ihrem Zug zum Ungeheuren, Grossen charakterisiert wird, kommt das heroische Gefühl der Zeit mit suggestiver Gewalt zum Ausdruck. Dabei hat Schmitz Distanz genug, um nicht von den pathetischen Gefühlen seiner Helden mit fortgerissen zu werden. Er erkennt, dass in dieser überschwenglichen Epoche die Klarheit der architektonischen Vorstellung erlahmen musste, dass der Untergang des architektonischen Empfindens nahe war.

A. Grisebach.

DREIZEHNTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

OTTO HETTNER: DEM ANDENKEN DER GEFALLENEN. ORIGINALLITHOGRAPHIE

Kunst und Künstler

KUNSTGESPRÄCHE IM KRIEGE

VON

KARL SCHEFFLER

II

Es ist am Abend der Schlacht. Ein Trupp französischer Gefangener ist eingebracht worden; darunter befinden sich einige Offiziere. Als sich ein deutscher Leutnant, der den Abmarsch der Gefangenen beaufsichtigt, eine Zigarette anzündet, berührt einer der französischen Offiziere sein Käppi und sagt:

„Mein Herr, seien Sie ein guter Feind, geben Sie mir eine Zigarette, mir ist die Kehle ganz verdorrt."

Der Deutsche (seine Zigarettendose hinreichend): „Ihr habt ja auch den ganzen Tag ohne Pause gekämpft und uns nicht schlecht eingeheizt."

Der Franzose: „Am Ende aber habt ihr uns doch untergekriegt. Wo haben Sie gestanden?"

Der Deutsche: „Da drüben in dem hübschen kleinen Schlösschen. Oder vielmehr dort, wo das Schlösschen gestanden hat. Ihr habt es ganz zusammengeschossen".

Der Franzose: „Es musste leider sein, da ihr nicht herauszubringen wart. Schade um den schönen Bau und um die alten Bäume des Parks!"

Der Deutsche: „Das Gebäude war nicht so wichtig. Stil des Empire. Und die Bäume wachsen wieder, wenn man ihnen Zeit lässt. Leider sind wichtigere Dinge zerstört worden; alle Bilder der kleinen Galerie".

Der Franzose: „Das ist wahr, mir wurde erzählt, der Besitzer sei Sammler".

Der Deutsche: „Es war unter den Bildern ein herrlicher früher Renoir, einige reizende Werke von Sisley sind zerstört, und unter all dem anderen befand sich eine der schönsten Landschaften Cézannes, die ich kenne".

Der Franzose: „Renoir, Sisley, Cézanne? sind das nicht französische Maler?"

Der Deutsche: „Ja, kennen Sie denn Ihre eigenen Meister nicht?"

Der Franzose: „Doch, die Namen habe ich gehört. Ich habe auch von den Künstlern gelesen, wie ich mich jetzt erinnere."

Der Deutsche: „Und Sie haben nie Bilder dieser Künstler gesehen?"

Der Franzose: „Nicht dass ich wüsste. Sind Bilder von ihnen im Louvre?

Der Deutsche: „Abseits in der Sammlung Moreau-Nélaton werden einige geduldet. Und im Luxembourg würden diese Künstler auch nicht vertreten sein, wenn der brave Caillebotte nicht seine Sammlung geschenkt hätte."

Der Franzose: „Ich erstaune, wie genau Sie in unseren Museen und in unserer Malerei Bescheid wissen."

Der Deutsche: „Aber wie sollte ich nicht. Ich liebe diese Künstler. Sie sind so gut wie die alten Holländer."

Der Franzose: „Sie sind Maler?"

Der Deutsche: „Nein, ich bin im bürgerlichen Beruf Jurist."

Der Franzose: „Ah, das bin ich auch. Und auch ich liebe die Kunst. Meine Eltern besitzen einige sehr gute Bilder; einen Bouguereau, einen Rochegrosse, zum Beispiel. Und meine Mutter ist von Carolus Duran porträtiert worden. Dieses sind die neueren Meister unserer Malerei und Sie irren, wenn sie jene — wie war es doch? — Renoir, Sisley und Cézanne für die besten halten."

Der Deutsche: „Ich muss Sie beklagen. Denn ich kenne Ihre Kunst offenbar besser als Sie selbst. Die Maler, die Sie eben genannt haben, schätzt kein Kenner mehr. Das Talent der Maler, deren Bilder da drüben zerstört worden sind, gehört dagegen der ganzen Welt. Wissen Sie denn nichts von Manet und was er der Malerei bedeutet, nichts von Monet, Pissarro und ihren Genossen?"

Der Franzose: „Sie sprechen, wie mir scheint, von den sogenannten Impressionisten. Über sie spottet man aber in meinen Kreisen ein wenig."

Der Deutsche: „Noch immer? Nun, während Sie spotten, sind die Gegenstände Ihrer Ironie klassische Meister geworden."

Der Franzose: „Aber dann müssten ihre Werke doch in unseren Museen zu finden sein."

Der Deutsche: „Warum? Wenn Sie und Ihresgleichen es nicht fordern. Verlassen Sie sich aber darauf, diese Maler werden eines Tages alle ins Museum gelangen. Auf Ehrenplätze. Wenn Werke von ihnen dann noch zu haben sind."

Der Franzose: „Woher aber kennen Sie die Bilder so gut, wenn nicht einmal ich sie kenne?"

Der Deutsche: „In den letzten zwanzig Jahren gab es bei uns kaum eine Ausstellung moderner Kunst, wo Bilder Ihrer Meister nicht zu sehen gewesen wären. In den besten deutschen Galerien hängen Hauptwerke der Impressionisten. Und unsere Sammler haben hohe Preise für solche Bilder gezahlt."

Der Franzose: Diese Maler müssen doch aber auch in Frankreich zu studieren sein?"

Der Deutsche: „Ja, — in den Kabinetten einiger Kunsthändler, in den wenig bekannten Galerien von Privatsammlern."

Der Franzose: „Demnach wäre die moderne französische Malerei mehr in Deutschland als in Frankreich zu Hause?"

Der Deutsche: „Im gewissen Sinne ist es so. Ich wünschte, Sie könnten einmal sehen, welch ein gutes brüderliches Verhältnis in unsern öffentlichen Galerien daheim zwischen modernen deutschen und französischen Meistern herrscht."

Der Franzose: „Giebt es denn auch Meister einer modernen deutschen Malerei?"

Der Deutsche: „Mein Herr Franzose, wissen Sie, warum wir Sie notwendig früher oder später schlagen müssen?"

Der Franzose: „Oh, nehmen Sie das nicht als ausgemacht an. Sie werden sich irren. Aber sagen Sie immerhin Ihren Gedanken."

Der Deutsche: „Weil wir euch gut kennen, ihr aber von uns fast nichts wisst."

Der Franzose: „Ihr habt es eben nötig uns zu kennen; wir brauchen von euch nichts zu wissen."

Der Deutsche: Dieser Krieg wird Sie eines andern belehren. Wir essen unsere Feinde geistig auf, möchte ich sagen. Wir ziehen aus Eurer Malerei mehr Nutzen als ihr selbst es thut, wir kennen die russische Literatur besser als das russische Volk, wir entwickeln mit mehr Konsequenz als die Engländer selbst die Ideen der bürgerlichen Baukunst in England und wir mehren bei alledem täglich den eigenen geistigen Besitz, der, alles in allem, wohl grösser ist als der eurige. Ohne eitel zu prahlen darf ich sagen: wir verdauen die Geistesspeisen aus ganz Europa, wir allein; darum wird sich aus unserm Weltbürgertum, das uns bisher politisch hemmte, nach diesem Krieg ein deutsches Europäertum entwickeln, das uns zu Führern macht."

Der Franzose: „Wir waren schon Europäer als ihr noch nicht einmal Deutsche wart."

Der Deutsche: „Ja, vor hundert Jahren. Jetzt aber seid ihr nur noch Franzosen. Ihr lebt von der Vergangenheit, wir von der Zukunft."

Der Franzose: „Die Zukunft! wie leicht kann sie irre führen."

Der Deutsche: „Nicht den, der sie nach seinem eigenen Bilde gestaltet!"

ADOLF MENZEL, ZIERLEISTE

ALBRECHT DÜRER, BELAGERUNG EINER STADT. HOLZSCHNITT, LINKE HÄLFTE
BERLIN, KUPFERSTICHKABINET

KRIEG UND SCHLACHT IN DER KUNST

VON

EMIL WALDMANN

II

(Schluss)

Das hat Tintoretto begriffen, als er seine Einnahme Parmas malte. Er kannte Tizians Komposition genau (die im Jahre 1577 verbrannte), denn er hatte ja in demselben Saale gemalt. Wir finden die gleichen Versatzstücke hier wie dort, den Kampf auf der Brücke, rechts die ruhigen Scharen der Angreifer, links das Knäuel der Gegner, den verkürzt liegenden Akt und die Gruppe des Feldherrn mit seinem Knappen. Aber sie ist hier über das ganze Bild gewachsen, vom unteren bis zum oberen Rande und nimmt ein Drittel der Bildseite ein. Das ist ein echtes Barockmotiv, dieses Herumreisen der Proportionen, durch das allein der Akzent in die Komposition kommt; dieses Gegeneinanderstellen von grosser Einzelheit und verwogender Masse. Barock ist auch die Umschaltung der malerischen Einzeleffekte. Bei Tizian ist der „Held" der Träger des malerisch so anziehenden Spiels der sich im Panzer spiegelnden Reflexe und der Knappe nur Beiwerk —, beim Barockmeister wird dieser Effekt auf die Nebenfigur verschoben, der Knappe ist hier der Träger der Wirkung.

Es ist gewiss kein Zufall, dass erst das Barock die glücklichste Formel für das Schlachtenbild fand. Das wahre Element dieses Stils ist Kampf und Unruhe, mächtige Aufregung und schrille Dissonanz. Dass hier erst ein Anfang ist und kein Ende, zeigt die Steigerung, deren das Motiv unter Tintorettos

Händen noch fähig war: die Siegesbilder an der Decke der Sala del Gran Consiglio im Dogenpalast, die zwar von Domenico Tintoretto ausgeführt, aber von Jacopo entworfen sind, spielen mit dem ganzen tosenden Orchester der Tintorettoschen Kunst auf; gewaltsam und doch harmonisch vereinend, was Tizian noch halbwegs trennte und was Tintoretto im Anfang nur vorsichtig, so recht von der Seite her, zu verschmelzen gewagt hatte: das Getümmel der Schlacht und die grosse, auf das ursprünglich Menschliche wieder zurückgreifende Episode. Hier setzt dann die spätere produktive Phase der Schlachtenmalerei ein.

Doch die Betrachtung muss, ehe sie weiter geht, hier rückgreifend eine Zwischenfrage aufwerfen. Wie kommt es, dass die grossen Künstler der Renaissance in ihrer Kunst so wenig Stellung zum Kriege, zu den grossen Ereignissen der Zeit nehmen? Das 15. und 16. Jahrhundert, also die Hochblüte, war eine Epoche, wo die Waffen nie ruhten. Wie konnten da die grossen Künstler abseits stehen? Waren sie, wenn sie Schlachtenbilder nur im Auf-

MELCHIOR FESELEN: DIE SCHLACHT BEI ALESIA
MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK

ALBRECHT ALTDORFER, DIE SCHLACHT BEI ARBELA

MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

P. P. RUBENS, DIE NIEDERLAGE SANHERIBS
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

trag malten und sich dann so lange wie möglich der Aufgabe entzogen, teilnahmlos für die Weltgeschichte? Wir sahen, dass der Stoff ihnen nicht lag und mit den Gesetzen ihres künstlerischen Schaffens in Konflikt kam. Aber sie haben ihrem Staate, ihrem Herrn, ihrem Vaterlande den Kriegstribut darum doch bezahlt. Das Genie wandelt sonderbare Bahnen und es wird, besonders in der nüchternen Renaissancezeit, plötzlich da praktisch, wo man es, von uns aus gesehen, am allerwenigsten erwartet. Lionardo war Festungsingenieur Cesare Borgias, Michelangelo leitete die Verteidigung von Florenz und Dürer schrieb ein Buch über die Befestigungskunst. Wir dürfen nun nicht meinen, diese Bethätigungen seien dilettantischer Natur gewesen, etwa so wie Böcklins Beschäftigung mit dem Flugwesen. Cesare Borgia wusste genau was er that, als er sich Lionardo verpflichtete — es gab damals keinen besseren Ingenieur mit tieferen Fachkenntnissen, und die Dienste, die der Künstler ihm leistete, waren eminent praktisch, auch in strategischer Hinsicht, wie die Verbindung des Hafens und der Stadt Cesena mittels eines Kanals beweist. In vielen artilleristischen Dingen war er ein grosser Erfinder, Hinterladegeschütz, gezogenes Geschütz und Bohrer für die Seele des Geschützes gehen auf ihn zurück, und seine Entdeckung der Wasserdampfkanone hielt er mit dem gleichen Geschick geheim, wie unsre heutigen Ingenieure ihre herrlichen Überraschungen. In manchen Erfindungen, die er nicht praktisch ausnutzte, ist er wenigstens ein Vorläufer für die Theorie, z. B. für die Shrapnells. Und ebenso wie er genaue Berechnungen anstellte über Gewicht, Flugbahn und Tragweite der Geschosse, ebenso berechnete er die Erhöhung des Widerstandes der Festungen nach Maassgabe der erhöhten Kraft der Schusswaffen. Das Wichtigste aber ist wohl die auf ihn praktisch zurückgehende Einrichtung der

P. P. RUBENS, HEINRICH IV. IN DER SCHLACHT BEI IVRY

FLORENZ, UFFIZIEN

MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

P. P. RUBENS, DIE SCHRECKEN DES KRIEGES
FLORENZ, PALLAZO PITTI

vorgeschobenen Bastionen, welche die Gräben der Festungen bestreichen, jenes Prinzip, auf dem dann Dürer theoretisch weiterbaute.*

Michelangelos Arbeit an der Verteidigung der Stadt Florenz im Jahre 1529 beruhte nicht auf wissenschaftlicher und theoretischer Kenntnis der Frage, sondern erstreckt sich auf Maassnahmen, wie der Stand der Belagerung von Augenblick zu Augenblick es erfordert, z. B. die Notverstärkung der Festungsmauern und die Abschwächung der Kugelwirkung. Man traute dem scharfen tiefgehenden Blick des Künstlers zu, dass er die wichtigsten Punkte herausfinden würde, wie er das ja auch bei seiner Arbeit an der Befestigung von San Miniato und an den Bastionen vor Porta di San Giorgio und Porta della Giudizia bewiesen hat. Michangelo hat dann während der Belagerung diesen Posten eigenmächtig verlassen und ist bei Nacht und Nebel aus Florenz entwichen, wie man sagt, infolge von Unstimmigkeiten zwischen ihm und dem im florentinischen Dienste stehenden General Malatesta, etwa wegen seiner übergrossen sogenannten Künstlerempfindlichkeit. Aber die Dinge lagen viel tiefer. Michelangelo sah mit seiner feinen Menschenkenntnis politisch besser, als alle Florentiner damals. Er sah, er fühlte, dass der Malatesta im Grunde ein Verräter sei; Michelangelo hat Recht behalten gegen alle andren, denn Malatesta hat ja am Ende die Stadt wirklich verraten und sie den Gegnern in die Hände gespielt. Hätte man Michelangelo Glauben geschenkt, diese eine That, den Feind gewittert zu haben, hätte seinem Vaterlande mehr genützt als das unsterblichste Schlachtenbild. Aber man nahm seine Weisheit nicht ernst.

Ähnlich erging es Dürer. Im Jahre 1527 widmete er dem Kaiser Ferdinand eine Schrift über die „Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken." Sie wurde zu den Akten gelegt, trotzdem sie von ungeheurer Wichtigkeit hätte werden können — so wie sie dann dreihundert Jahre später thatsächlich die Grundlage der deutschen Befestigungskunst geworden ist.* Dinge, die heute von elementarster Bedeutung sind, wie das Prinzip der Benutzung des Terrains, die kräftige Flankierung der Gräben, die niedere Grabenbestreichung, die Selbständigmachung

* Es darf hier daran erinnert werden, dass der künstlerische Vorläufer Lionardos, der merkwürdige Francesco di Giorgio, sich gleichfalls als Festungsingenieur bethätigt hat.

* Litteratur: C. Frhr. v. d. Goltz: Albrecht Dürers Einfluss auf die Entwicklung der deutschen Befestigungskunst. — G. von Imhoff: Albrecht Dürer in seiner Bedeutung für die moderne Befestigungskunst. — H. Wauwermans: Albert Duerer, son oeuvre militaire, son influence sur la fortification flamande.

der Flankierungswerke, und die Einführung der Perpendikularkasematten gehen auf seine Vorschläge zurück. Von geradezu grundlegender Bedeutung wurde sein System der Polygonaltrace, das erst im neunzehnten Jahrhundert Geltung erlangte, sowie der gleichfalls erst in unserer Zeit verwirklichte Gedanke der Fortbefestigung, der Dürer bei seinem Vorschlag, runde Forts zu bauen, leitete.

Im Zusammenhang mit diesen rein praktischen Studien und Arbeiten, gleichsam als Illustration für sie, sind dann die einzigen Kriegsdarstellungen zu verstehen, die wir von Dürers Hand besitzen, der Holzschnitt der „Belagerung einer Festung" (B. 137) aus dem Jahre 1527, in dem er höchst anschaulich klar macht, wie er sich das gedacht hat, und die im Berliner Kupferstichkabinet aufbewahrte Federzeichnung der „Beschiessung Hohenaspergs durch Georg von Frundsberg 1519", die Dürer im gleichen Jahre verewigte. Seine berühmte Radierung der grossen Kanone (1518) legt Zeugnis ab für sein grosses Interesse für die Artillerie. Aber das Blatt ist eine rein künstlerische Darstellung geworden, er zog aus um seines Vaters Eselin, die Kanone, zu suchen und fand ein Königreich — die herrliche deutsche Landschaft.

Die grossen Künstler, instinktiv besorgt um ihre Freiheit gegenüber den Bedingtheiten des Stoffes, haben, wenn sie zeitgenössische Schlachten darstellen sollten, die Frage des Kostüms gewalttätig behandelt, und sich in das Altertum hinüber gerettet, das für sie zeitlos war, oder sich ein Phantasiekostüm zurechtgemacht, so, wie sie es brauchen konnten, so Lionardo, so Tizian. Geister kleineren Wuchses sind gern den entgegengesetzten Weg gegangen: Wenn Altdorfer die Schlacht bei Arbela* darstellt und Melchior Feselen die Belagerung von Alesia, so stecken sie die antiken Krieger in die Uniformen des sechzehnten Jahrhunderts und geben dem Stoffhunger und der Schaulust ihrer Zeitgenossen reichliche Nahrung mit der Entfaltung der so phantastischen Kriegstracht ihrer Epoche. Aber Schlachtenbilder im künstlerischen Sinne sind ihnen nicht geglückt; sie geben ein malerisch reizvolles Durcheinander gedrängter Soldatenhaufen, wobei sie kompositionell doch weit unter der sachlichen Klarheit von Dürers Belagerungsholzschnitt bleiben, von dem sie beide spürbar angeregt sind. Im übrigen hat auch im Norden erst der Barock das wahre Kriegsbild geschaffen.

Man wird sich nie über die Frage einigen können, inwieweit für die Entwicklung des Barockstils im Norden der Dreissigjährige Krieg von bestimmender Bedeutung gewesen sei. Es läge so nahe, zu glauben, weil die ganze Zeit so über alle Maassen kriegerisch erregt war, sei nun auch der Hauptcharakterzug der Kunst ein kriegerischer, angreiferischer geworden, und so, wie sich im Krieg alle Leidenschaften entfesselten, so habe sich

E. DELACROIX: LA GRÈCE EXPIRANT SUR LES RUINES DE MISSOLONGHI
DRESDEN, SAMMLUNG SCHMITZ

* Das Bild schmückte eine Zeit lang Napoléons I. Badezimmer in Fontainebleau.

J. CALLOT, KANONIERE

damals das Temperament des Künstlers bis zum Äussersten hinreissen lassen. Wenn in solcher Bemerkung ein Körnchen Wahrheit stecken mag, so ist aber darum immer noch unerklärt, warum beispielsweise in demselben Belgien, wo Rubens wirkte, während des wahrlich nicht minder von Kriegen heimgesuchten sechzehnten Jahrhunderts so wenig davon spürbar ist. Die Kunst geht ihre eigenen Wege, und nimmt aus der Aussenwelt und den Thatsachen das, was sie von sich aus haben muss. Die leidenschaftliche Erregung, die sich in Tintorettos wie in Rubens Seele fand, hätte sich als künstlerische Leidenschaft Luft gemacht, auch wenn ewig tiefer Friede geherrscht hätte.

Wir wissen, dass Rubens Tintoretto studiert und dass Lionardos Schlachtenbild ihn lebhaft interessiert hat. Schon in der bald nach seiner Rückkehr aus Italien gemalten „Niederlage Sanheribs" finden wir die lebhaftesten Erinnerungen an Lionardo, trotzdem sich hier der Gegner nicht auf der Erde,

J. CALLOT, KRIEGSGREUEL. BESTRAFUNG DER FRANKTIREURS

ADOLF MENZEL, FRIEDRICH DER GROSSE BEI HOCHKIRCH
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS GUSTAV SCHAUER, BERLIN

FRANCISCO DE GOYA: KRIEGSGREUEL

sondern, unsichtbar, in der Luft befindet. Den Mittelpunkt der Komposition bildet das Reiterknäuel mit der Fahne, im Dreieck mit Diagonalschüben aufgebaut; drum herum toben die Massen in einer Wildheit, wie sie bis dahin in der Kunst unbekannt war. Dass trotzdem das Bild künstlerisch ruhig wirkt, liegt an der Weisheit, mit der er, wie Jakob Burckhardt es nennt, „verhehlte Symmetrien“ und „heimliche Äquivalente“ anbringt, Gleichgewicht in Masse, in Bewegung und vor allem im Licht. Wenn uns als das Höchste, was es überhaupt auf dem Gebiete der Kriegsmalerei giebt, Rubens'sche Kompositionen erscheinen, infolge dieses ganz einzigen der Tempos Bewegung, so liegt das aber nicht an seiner Beherrschung des Momentanen, sondern auch an der Art seines malerischen Vortrags, an dieser illusionistischen Offenheit der Technik, die das Auge des Beschauers zwingt, die Bewegung mitzumachen und es an keinem Punkt zum Ausruhen kommen lässt. Naturgemäss ist dies in seinen Skizzen in noch höherem Maasse der Fall als in den fertigen Gemälden. Dinge, die aus der Zeitgeschichte genommen sind, wie die „Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V.“, und ihrem ungeheuren Gewühl sind nur in skizzenhafter Behandlung denkbar, jedes Eingehen auf genaues Detail hätte den Schwung der Bewegung und den Zauber der Beweglichkeit getötet. Und selbst ein Riesenbild wie „Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry“ (etwa 4 zu 7 Meter) ist wohlweislich Skizze geblieben, Skizze wenigstens im Sinne der damaligen Kunst. Wenn die „Einnahme von Tunis“ eine wirkliche Massenschlacht ist und infolge ihres künstlerischen Charakters die Ansprüche kaum befriedigen dürfte, die das neunzehnte Jahrhundert an ein Historienbild stellt, so ist Rubens in der „Schlacht von Ivry“ gar zur Episode im Lionardoschen Sinne zurückgekehrt. Das andre grosse Kriegsbild in Florenz „Die Folgen des Krieges“, das Burckhardt „das ewige und unvergessliche Titelbild zum Dreissigjährigen Kriege“ nennt und das Rubens ein paar Jahre vor seinem Tode in der Weisheit des abgeklärten reifen Mannes malt, ist in der ganzen Pracht seiner Schönheit echte, rechte Allegorie und voll von abstrakt empfundener, wenn auch höchst anschaulich und blutvoll dargestellter Symbolik.

So ist es seither geblieben. Was wirklich gross ist in der Kriegsmalerei, wandelt auf diesen Wegen. Episode, wie Velasquez „Lanzas“ und wie alles, was Wouverman von Rubens gelernt hat, oder Allegorie, wie Delacroix „Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi“, und seine „Barrikade“, wo inmitten des Strassenkampfes das Weib, die Freiheit, dasteht, plötzlich, so wie die Götter in der Schlacht bei Homer da sind. Daneben existiert als ein künstlerisches Gebiet für sich das Genre der „Kriegsgreuel“ mit seinen Höhepunkten Callot und Goya. Alles andre ist Illustration und steht als solche auf einem Blatt für sich. Da, wo sie ganz gross ist, in Menzel, hat sich die Kriegsmalerei streng in den Gesetzen der Illustration, der Graphik bewegt, um in dem Augenblick, wo sie in die Malerei hinaustritt, wieder Darstellung der Episode zu werden. „Bonsoir Messieurs“ und die „Generale bei Leuthen“ sind ebensowenig Schlachtenbilder, wie Vealsquez „Lanzas“ und einzig und allein das im Besitze des Kaisers befindliche Gemälde „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch“ giebt wirklich einmal eine Episode aus einer Schlacht wieder, so wie es Tintorettos Bilder und Rubens „Schlacht bei Ivry“ thun. Wem an kunsthistorischen Beruhigungen liegt, wird mühelos hier das Nachleben barocker Elemente bei Menzel feststellen können. Schon die Thatsache des Auseinanderlegens von Sachakzent und Bildakzent, sowie der Anwendung übertrieben verschiedener Maassstäbe der Figurengrösse, was sich bei Menzel sonst nicht findet, zeigt, dass er sich instinktiv Rechenschaft darüber ablegte, wie das Gebiet der Schlachtenmalerei selbst für ihn, den so ganz Modernen, feste historische Bedingtheiten mit sich brachte.

DER TAG VON CHARLEROI

VON

ALFRED WALTER HEYMEL

MIT ACHT ILLUSTRATIONEN VON WALTER KLEMM

Unser Reiterregiment wurde in der Nähe der feindlichen Grenze ausgeladen und kurze Zeit auf einem Truppenübungsplatz aufgehalten, weil sich dort unsere Division, der wir als Aufklärungskavallerie zugeteilt werden sollten, sammelte.

Schon hatten viele von uns ungeduldige Angst, wir könnten noch länger auf den Vormarsch an die Front zu warten haben; wir hörten von der grossen Festung nahe an der Grenze, um die in den Tagen hart gekämpft wurde, den Kanonendonner der Haubitzen herüberdröhnen; wir hörten von den haarsträubenden Grausamkeiten, die ein welsches und jahrelang verhetztes Volk aus Wut über unseren Bruch einer Neutralität, die es selbst tausendfach vorher gebrochen hatte, an unseren Landsleuten, Soldaten, Zivilisten, Frauen und Kindern begangen haben sollte. Wir kochten unserseits innerlich, diese Schandthaten zu rächen, und einige Verse aus meinem Kriegstagebuch deuten unsere damalige Stimmung vielleicht am besten.

Anm. d. Red.: Alfred Walter Heymel ist in der Nacht zum 26. November im Alter von 36 Jahren gestorben. Diese Schilderungen des Tages von Charleroi geben seine eigenen Kriegserlebnisse. Heymel hat sich in diesen Kämpfen das Eiserne Kreuz erworben. Er trägt es, unserm Gefühl nach, nicht nur für seine Tapferkeit vor dem Feind, sondern auch für seine Verdienste, die er sich um die neue deutsche Kunstkultur erworben hat. Denn er hat mit seinem leidenschaftlichen Interesse und seinem grossen Vermögen vieles gefördert oder auch erst ermöglicht, das sich in der Folge als Lebensfähig erwiesen hat. Er hat, das ganze Leben wie ein hitziges Wettrennen aufgefasst, hat furchtlos die Hindernisse genommen und manchen Siegesgenuss ausgekostet. Mit dieser Kriegsschilderung, die den Dichter verrät und die Walter Klemm uns illustriert hat, schreibt Heymel sich selbst einen Nachruf. Wie er hier erscheint, so wird er im Gedächtnis derer, die ihn kannten nachleben.

Die wartenden Reserven.

Was donnern die Haubitzen
von Lüttich zu uns her,
wir wollen hier nicht sitzen,
wir wollen zum vordern Heer.

Wir halten Ross und Leute
und unsere Herzen kaum,
und jeder denkt nur heute
und morgen ist ein Traum.

Wir sind uns weggenommen,
gehören uns nicht an,
das Land hat uns bekommen
zu eigen Mann für Mann.

Wir drängen all nach vorne,
nur hinten ist uns bang,
wir sind voll Grimm und Zorne
bis unser Säbel sang,

bis dass er sang Verderben
auf dies unsinnige Land,
ganz Belgien geh in Scherben
am eigenen Mord und Brand.

Froher und freier wurde es uns um die Brust, als wir bald darauf über die Grenze marschierten, die ersten, zur Strafe niedergebrannten Häuser sahen, ein aufwieglerischer Pfarrer in einem nahen Wäldchen an einem Baume im Winde hin und her wippte und das Gefechtsfeuer sich immer deutlicher markierte.

Einige Tage mussten wir uns allerdings noch gedulden, denn die früher ausgerückten Truppen hatten schon gute Arbeit gethan, die erste Festung fiel in diesen Tagen, und zur Belagerung und Eroberung der zweiten waren wir mit angesetzt. Noch hatten wir keine Kugel pfeifen hören, nur dann und wann ein nervöses Vorpostengeknatter in der Nacht, bei dem aber niemand getroffen werden konnte, da kein Feind da war. Französische Streitmächte wurden häufig gemeldet, zogen aber, wie zum Spott, immer vor uns her und wurden von uns nie gesichtet, geschweige denn gestellt.

Am 21. August endlich wurde die Sache feierlicher. Gefangene wurden vorbeigeführt, erschossene Pferde lagen an der Strasse. Nachmittags ging die Vorhut unserer Division richtig in Stellung.

Zu meiner unbeschreiblichen Freude bekam ich als Patrouillenführer den Auftrag, festzustellen, wie stark die gemeldeten feindlichen Kräfte in den Dörfern Thiméon und Gosselies seien.

Der Kommandeur ermahnte noch zur Vorsicht, wenn wir in die Nähe der Dörfer kämen, das Gelände schien der Karte nach sehr frei zu sein, er riet mir, irgendeinen hohen Punkt zur Beobachtung zu wählen, einen Kirchturm oder einen hohen Strohschober. Dann ritt ich mit meinen zwölf Jungens los, und als wir in das beschriebene freie Gelände kamen, da sahen wir, dass gar nichts zu machen war, als, so vorsichtig es eben ging, erst einmal geradeaus auf das Dorf Thiméon loszureiten, denn nirgends bot sich ein Aussichtspunkt, und so instruierte ich denn einen jeden, wohin er, im Falle wir Feuer kriegen sollten, zurückzusprengen hätte.

So ritten wir, weit in Fächerform auseinandergezogen, über die Getreidefelder, auf denen einzelne Bauern die Ernte einbrachten und uns fast zu freundlich Auskunft gaben. Wir strebten einer kleinen Anhöhe zu, von der wir uns Überblick erhofften und auf der noch die wohlgeordneten Garben in ihren gewöhnlichen Abständen lagen.

Als wir aber auf etwa 200 Schritte heran waren, wurden die Garben lebendig, und wir befanden uns im heftigsten Infanteriefeuer, mussten etwa 500 Meter ungedeckt im Galopp über das freie Feld zurück, wobei wie durch ein Wunder niemand verletzt wurde, nur ein Pferd einen Streifschuss am Huf erhielt.

Als wir nach rechts hinüberhaltend versuchten, gegen Gosselies durchzubrechen, wurde von der Chaussee aus wieder Feuer auf uns eröffnet.

Meine Leute benahmen sich prachtvoll, einer von ihnen kam aus dem Sattel, da sein Pferd ins Stolpern geriet, ich dachte schon, er sei abgeschossen, aber gleich waren zwei seiner Kameraden bei ihm, fingen sein Pferd ein und halfen ihm im feindlichen Feuer hinauf. Solche Fälle der unbedingten Kameradschaft habe ich im weiteren Verlauf des Feldzuges unzählige erlebt.

Der Stolz meiner Patrouille, als erste von unserer Division Feuer bekommen zu haben, war unbeschreiblich, besonders ging der Mann, dessen Pferd einen Hufschuss bekommen hatte, wie ein Pfau umher, und ich machte ihm und mir das Vergnügen, ihn mit der Meldung an den Divisionskommandeur zu schicken, dass die Felder, Höhen vor Thiméon und Gosselies von feindlichen Kompagnien besetzt seien und keinen Einblick in die Stellungen des Feindes durch Kavallerie gestatteten.

Dann mussten wir alles erzählen, alle waren wir vergnügt, denn wie das kleine Scharmützel stattgefunden hatte, entsprach es den Vorstellungen, die wir zu Hause vom Krieg durch Manöver und kriegsgeschichtliche und historische Studien, ja sogar aus der Zinnsoldatenspielzeit her erhalten hatten.

Der Schluss des Tages war friedlich, der Feind zog sich wieder wie zum Schabernack zurück, und

wir bezogen Ortsunterkunft, ohne von irgend jemand belästigt oder angegriffen zu werden.

Am Morgen des 22. August, der trübe und staubig anbrach, sassen wir mit dem Bewusstsein auf: heute müssen wir die Flussübergänge über die Sambre in Charleroi gewinnen, wenn anders wir rechtzeitig in die grosse Schlachtlinie einrücken wollen, um die zweite gewaltige Festung, nämlich Namur, mit erobern zu helfen.

Es war etwa 5 Uhr, als das Regiment gesammelt stand, der Kommandeur die Kolonne zu zweien abritt und nach dem ältesten Rittmeister rief. Es war der Führer jener ersten Schwadron, zu der auch ich gehörte. Wir erhielten den Auftrag, die Spitze der Vorhut zu bilden. Zugleich wurde uns mitgeteilt, dass nach Meldungen anzunehmen sei, dass wir hier und da auf Barrikaden stossen würden, die dann von schnell vorzuziehender Artillerie und Maschinengewehren weggeputzt werden sollten.

Also wir ritten an und kamen bald vom freien Lande auf der Chaussee durch Dörfer, die schon wie Vorstädte aussahen, wurden überall von der Bevölkerung fast höhnisch freundlich begrüsst, man bot den Reitern Wasser, Kaffee, Tabak an, und als wir schliesslich in den richtigen Anfang der schmutzig düsteren Stadt hineinritten, als die Felder, Wiesen, Bauplätze und Gartenstücke zwischen den Häusern mehr und mehr aufhörten und sich die niedrigen, einstöckigen Häuser kasernenartig aneinander gliederten, kam plötzlich aus einem Haus ein, wie es schien, deutschfreundlicher Belgier auf unsern Rittmeister, neben dem ich gerade ritt, zu und sagte zu uns: „Nehmen Sie sich in acht, in zehn Minuten werden Sie aus den Häusern Feuer bekommen."

Wir hielten sofort, riefen für einen Augenblick den Offizier, der mit dem ersten Zuge als Spitze zweihundert Meter vor uns geritten war, zurück, machten ihn mit der Einwohnerwarnung vertraut, und schickten einen Meldereiter zurück zum Befehlshaber der Vorhut und baten um Maschinengewehre. Der Reiter kam zurück mit dem Bescheid, wir möchten vorsichtig feststellen, ob die Warnung stimmte, Maschinengewehre würden im Notfall nach vorn kommen.

Die Spitze, die mein Freund, der Oberleutnant S., führte, trabte nun wieder nach vorn und fing sich, wessen sie an Zivilisten habhaft werden konnte, als Geisel ein und liess so etwa zwölf bis sechzehn alte und junge, dicke und dünne Individuen vor und zwischen seinen Lanzenreitern marschieren; ausserdem hatte sie die kameradschaftliche Order, nicht allzuweit vorauszureiten.

Etwas, was mich ganz besonders erschreckte und Böses ahnen liess, war der Umstand, dass die

zu solchen Zivilisten gehörigen Frauen in ein wildes Weinen ausbrachen, eine Rothaarige, Fanatische warf sich auf das Strassenpflaster, bekam Schreikrämpfe, andere drohten, die hageren Arme in die Luft gereckt, hinter uns her, obwohl man sie alle des öfteren versicherte, dass ihren Ernährern und Söhnen, Freunden und Liebhabern nichts geschehen würde, solange man uns nichts thäte. Alle diese vielsagenden Szenen spielten sich in Nebenstrassen ab.

So ritten wir wohl noch etwa zehn Minuten vorwärts, die Strasse war ganz menschenleer, alle Häuser waren fest verrammelt, Balken lagen vor den Thüren, die Läden waren alle herunter, nichts war zu hören, nichts zu sehen. Da kam von hinten der Adjutant zu uns vor und brachte irgendeinen Auftrag. In dem Augenblick sagte ich: „Nun ist's doch nur noch eine Frage von Minuten, dass die Schufterei anfängt."

Das war genau in dem Augenblick, als mein Freund an der Spitze einen der Zivilisten fragte, als er in einiger Entfernung vor sich einen dunklen Strich über die Strasse gezogen sah: „Eine Barrikade?" „O, nein, die Eisenbahn," war die Antwort, und in demselben Augenblick krachte auch schon eine regelrechte Infanteriesalve von der Barrikade vor uns durch die enge Strasse uns entgegen.

Ich sah zwei bis drei Reiter der Spitze sofort sich überschlagen, auch die Geiseln mit am Boden rollen, meinen Freund neben seinem Pferd stehen. Ein rasendes Schnellfeuer folgte abwechselnd mit Salven, wir konnten nirgends heraus; natürlich machten wir sofort kehrt, und so ging es, ein wildes Gehetze, über das holprige Strassenflaster, im Rücken die sausenden Kugeln, die Richtung zurück, von wo wir gekommen waren. Pferd auf Pferd brach zusammen.

Doch da geht die leibhaftige Hölle erst recht los, das Feuer verstärkt sich, die Kugeln kommen nicht allein aus den Häusern, auch von rechts und links, aus Kellerluken, Fenstern, Dächern, und schon liegen dreissig bis vierzig Pferde, und viele Reiter durcheinander. So versuchten die Schurken von rechts und links ihre Angelhaken nach unserem zuckenden Leben auszuwerfen, während sie von hinten unaufhörlich bemüht waren, gleichsam mit Kugelnetzen unseren vorwärtszappelnden Haufen zu Boden zu reissen.

Ich sehe links, wie auch der Adjutant neben seinem Pferd steht, da fühle ich von hinten in das Pferd einen Stoss nach vorn dringen. „Meiner Seel", denk ich, „verwundet, gleich liegen auch wir, Fensterziele für Schrotbüchsen, aber Dank dem Herrn" — und im Galopp geht es weiter, bald auf der Strasse, bald auf dem Trottoir — und nun, liebe Freunde, ich sehe es euren Gesichtern an, was ihr fragen wollt, denn ihr möchtet gar zu gern wissen, was man in solchen Augenblicken denkt oder fühlt.

Ich will versuchen, in meinem Gedächtnis nachzuforschen, was ich so etwa gedacht haben mag. Zuerst: „Diese Hunde, dass man sich von ihnen erschiessen lassen muss, ohne was dagegen thun zu können", dann: „zurück, aufgepasst, dass man nicht über ein liegendes Pferd stolpert", und

dann, wenn die Kugeln immer näher um die Ohren fliegen, steigt vielleicht zum erstenmal eine Kälte zum Herzen hinunter und eine Hitzwelle den Rücken hinauf, und man sagt sich: „O, mein Lieber, hast du am Ende Angst?“ Aber da kommt ein so wundervolles Gefühl der Sicherheit, ein sich ganz in der Hand der Vorsehung Fühlen über einen, dass man plötzlich weiss oder glauben will: „Ich kann ja gar nicht getroffen werden, denn ich habe noch viel zu viel zu leisten, viel zu viel gutzumachen . . .“ und dann überflutet einen etwas wie eine wilde Freude und ein Entkommenwollen, wie beim Rennen, etwas Sportliches, und man denkt: „Wenn der Lebenswille nicht stark genug ist, Kugeln aus seiner Bahn abzulenken, taugt er überhaupt nichts.“ Und dann schliesslich erinnert man sich vielleicht eines kleinen Spitzentüchelchens im Brustbeutelchen, das nun im Galopp unter dem Waffenrock hüpft. „Dies ward dir als Talisman gegeben, es wird dich beschützen“, denkt man. Aber das ist alles nicht das Richtige, was man denken soll, sondern dies ganze Durcheinander muss rasch vorübergehen, und es giebt nur einen soldatischen Gedanken: „Pflicht, aufpassen, dass noch alles recht wird“.

Da sehe ich meinen Rittmeister plötzlich neben mir, ganz blass, zeigt auf seinen Fuss und sagt: „Sehen Sie mal, was die Schweinehunde gemacht

haben!" Und ich sehe das schöne, rote Blut durch die Gamaschen den Stiefel heruntertropfen und sage ziemlich blödsinnig: „Wadenschuss!" Sprenge aber zurück, hole den Doktor nach vorn, und nun kommt der Augenblick, wo nichts mehr gedacht wird als: „Zusammenhalten! Du musst die Schwadron führen!" Und das für einen jungen Offizier wundervolle Kommando klingt hell und laut über die Lippen: „Die erste Eskadron hört auf mein Kommando!"

Aber es ist ein unaufhaltsames Zurückfluten, die Protzen der anfahrenden Artillerie werden umgerissen und irgendwoher tönt ein Ruf: „Zurück, kehrt!" Er veranlasst die anderen Schwadronen, ihrerseits kehrt zu machen; sehr zu ihrem Schaden, denn nun fangen die Versteckten oben in der Strasse wieder ein Geschiesse auf die wehrlosen Reiter an, denn wir waren weit in die Falle hinein gegangen. Ich also zur Schwadron zurück, die in einer Nebenstrasse sich notdürftig sammelt. Ich versuche unter Scherz und Drohung zu ordnen, was zu ordnen ist; viel war in dem Augenblick nicht erreichbar.

Auf einmal höre ich, wie vorn ein junger Artillerieleutnant wie verzweifelt nach Munition und Deckung schreit, ich gebe den Befehl nach Munition einem jungen Offizier weiter und sehe folgendes Bild: zwei Kanonen mitten auf der Strasse, je zwei Kanoniere zur Bedienung, je drei Schuss pro Geschütz, die andere Munition liegt irgendwo auf der Strasse verloren, der junge Leutnant in der Mitte und der Kommandeur des Regiments als Führer des Detachements, nachdem man auch ihm das Pferd unter dem Leib erschossen hat, hinter einem Artillerieschild.

Wieder zurück und mit zwölf wackeren Burschen meiner Schwadron in die Strasse eingerückt, wo sie so Grauenhaftes vor fünf Minuten erlebten. So haben wir wenigstens einige Mannschaften, um die Geschütze zu schieben und Meldereiter zu versenden.

Die ersten Geschosse sausen mit entsetzlichem Getöse die lange Strasse hinunter gegen die Barrikaden, nichts rührt sich dort mehr; wir sehen nur auf der Strasse unsere verwundeten Reiter und Pferde unbeweglich liegen oder sich bewegen.

Da befällt mein Pferd ein Zittern; ich bin im Nu aus dem Sattel, es schweisst nirgends, aber es schwitzt und scheint sich kaum noch auf den Beinen halten zu können, schliesslich hebe ich den Schweif in die Höhe und sehe, dass eine Kugel neben dem After in den Magen gedrungen ist, so dass es inwendig verbluten muss. Ich führe es seitwärts in einen Vorgarten und gebe ihm die Gnadenkugel, dem braven d'Arcy, der mir so tausend und einen Dienst geleistet hatte! Wie ging er unter dem Damensattel, bestand sogar unter den Augen seiner Majetät in Döberitz, trug mich in Bückeburg, Bremen und Oldenburg über viele Jagdsprünge, war placiert im Korpsrennen im Musterlager, ging in Dogcart und vor der Front und als Krankenpferd in den Dünen von Norderney. Kurzum, er war jenes Gebrauchspferd, das man immer sucht und so selten in den Stall bekommt.

Schnell nehme ich mir einen Schimmel von meinen zwölf Getreuen, zu denen sich mittlerweile die zweite Schwadron herangefunden hatte und die sich alle in Deckung auf einem Gartenstück in einer Nebenstrasse sammelten. Ich sattle um und reite, an den Schimmel von Omaru, nicht etwa an des braven Froben denkend, rückwärts, den Maschinengewehren entgegen. Da kommen sie auch schon die Strasse heruntergerasselt, die Pioniere schlagen rechts und links in den Häusern die Thüren und Fenster ein, und es giebt einen kurzen und grauenhaften Kampf in den Kellern und auf Treppen. Bajonett, Axt und Beil werden nur gebraucht, und man thut gut, nicht zuzuschauen.

So befinde ich mich etwas rückwärts, mitten auf der Strasse, zwischen einer Infanterie-Kompagnie, die links und rechts die Trottoire dreigliederig besetzt hält und die gegenüberliegenden Häuser beobachtet.

Ein Schuss ertönt; er wird wohl irgendeinem der Unsrigen von selber losgegangen sein. Sogleich erhebt sich das Geschrei, es wird wieder aus den Häusern geschossen, eine Panik entsteht, und es beginnt ein rasendes, sinnloses Schiessen kreuzweise über die Strasse, in die Häuser hinein. Zwei Infanterieoffiziere und ich zu Pferde mitten auf der Strasse, die anderen steigen ab; mir ist schon alles einerlei, ich bleibe ruhig auf dem Schimmel, lege meinen Kopf auf seinen Hals und denke: „Nur die Kugel, die für dich gegossen ist, wird dich treffen."

Aber man war so zugedeckt vom Kugelregen, es war ein so infernalischer Lärm durch den Widerhall der Gebäude, das Aufschlagen der Geschosse auf Dächer, das Einbrechen in Läden und Fenster, Anprallen gegen Ziegelsteine, dass man sich gar nichts Erschreckenderes denken kann. Kurz fühlte ich wieder die heisse Welle den Rücken herauf, dann aber kam die alte Ruhe über mich;

eigentlich musste ich lachen, denn der Eifer des gänzlich zweck- und ziellosen Schiessens war zu komisch. Nach einigen Minuten hörte es auf, nachdem das längst gegebene Signal: Stopfen! durchgedrungen war. Wir sahen uns alle an und schüttelten die Köpfe, und ich persönlich dachte: „Du bist ja noch viel zu unreif, um abgeschossen zu werden," und ass den Rest meines mitgenommenen Frühstücks auf der Strasse auf.

Die Barrikaden zu beseitigen und die Verwundeten einzuholen, war jetzt die Zeit gekommen. Es war anzunehmen, dass kein Feind mehr hinter dem Steinhaufen liegen würde, nur musste man sich in acht nehmen, dass nicht ein seitlich eingebautes Maschinengewehr uns neue Verluste verursachte.

So gingen wir, die Maschinengewehre, die beiden Kanonen vorweg, Infanterie daneben und dahinter, Schritt für Schritt vor. In jedem Hause wurden wiederum die Thüren eingeschlagen, und wo Einwohner mit Waffen gefunden wurden, diese niedergemacht.

Leider legten unsere Reiter zu früh Feuer in den Häusern an, denn beinahe wären wir dadurch später an einem kurzen Rückzug gehindert worden, da die Glut und der Rauch ein Zurückgehen fast unmöglich machten. Zum freudigen Erstaunen war die Anzahl der Toten und Verwundeten verhältnismässig gering, und wer beschreibt unsere Freude, als plötzlich hinter einem Haus bekannte Stimmen zu rufen anhoben und unser Adjutant mit einem Dutzend zum grössten Teil heiler oder wenig verwundeter Reiter sich beim Kommandeur meldete. Er war gleich zu Anfang der Schiesserei vom Pferde gesprungen, hatte sich in eine Hausnische hineingeduckt und dann ein besser gebautes Haus mit Vorgarten ge-

funden, durch das er dann in den rückwärts gelegenen Teil des Gartens hatte durchkommen können, nachdem er alles, was noch laufen konnte, um sich versammelt hatte.

Auf der Strasse sah's schlimmer aus. Ein gefallener Soldat in der Landschaft, dem eine Granate das Bein, den Arm oder gar den Kopf abgerissen hat, ist sicher ein trauriger Anblick, doch heiligt der Tod auf dem Schlachtfeld sogar solchen Schrecken und klärt das Düsterste auf. Aber unsere Grauröcke so auf dem Pflaster liegen zu sehen, zum Teil mit den hässlichsten Schrotschüssen, die sie aus nächster Nähe aus den Häusern erhalten hatten, dazwischen ein älterer Zivilist, schlecht rasiert, spärliches graues Haar, schmutziger dunkler Anzug und dann der Schädel gespalten, das Gehirn herausquellend, das war ein so abscheuerregender Anblick, so ganz anders, als man vom Kriege erwartet hatte, dass man gut daran that, mit geradeaus gerichteten Augen sich um nichts zu kümmern. An einzelnen Stellen floss das Blut buchstäblich in den Gossen, die Einwohner mussten viele ihrer Leute beiseite geschafft haben, und wir hofften nur, dass keine der Unsrigen dabei gewesen sind, denn deren Schicksal wäre ein unausdenkbares. Der Blut- und Brand- und Wein- und Kognakgeruch wurde unerträglich. Alle Fässer waren zerschlagen, und strömten den Inhalt auf so unedle Weise aus.

Die Barrikade war unbesetzt, und eingefangene Zivilisten mussten die Strasse ebenso schnell wieder frei machen, als ihre Mitbürger sie uns versperrt und zu einer Meuchlerfalle hergerichtet hatten.

So weit waren wir nun, hatten aber die ziemlich sichere Aussicht, wenn wir auf dieser Strasse weiter vorrückten, noch auf sechs bis sieben solcher Hindernisse zu stossen und uns immer wieder, wie man bei den Soldaten sagt, im Wurstkessel zu befinden. Ganz besonders beunruhigend, ja geradezu unverständlich schien es uns, dass der Haupttrupp nicht folgte, und als ich noch einmal so weit zurückgeritten war, als man sich, ohne irrsinnig zu sein, in dieser Stadt der Hinterhälte allein vorwagen konnte, musste ich die Meldung zurückbringen, dass keine Truppen uns folgten. Ich that dies alles, um möglichst keinen Augenblick unbeschäftigt zu sein, mir schien dienstliche Thätigkeit die einzige Rettung vor dummen Gedanken.

Da standen wir nun an der eroberten Strassenkreuzung, in einer kleinen, gänzlich verwüsteten Wirtschaft wurde noch ein bisschen Mineralwasser und Rotwein gefunden, so dass jeder Offizier ein halbes Glas für die gänzlich ausgetrocknete Kehle bekam. Da, endlich ein Radfahrer mit Botschaft für uns. Das Gros ist seitlich abgebogen, wir sollen sofort kehrt machen und so schnell wie möglich heranziehen. Die Division ging seitlich über die Sambre an der und der Stelle, wir sollten die Funktion der Nachhut übernehmen. Es mag etwa 12 Uhr mittags gewesen sein, als dieser Befehl kam, die Sonne brannte nun siedend heiss, und vorläufig schien das Schlimmste überstanden.

Aber, liebe Freunde, nicht wegen diesem nervenerschütternden Geschiesse in der Stadt und dem darauffolgenden widerlichen Gemetzel habe ich euch die Ereignisse dieses Tages so ausholend erzählt, sondern als Vorbereitung für die Eindrücke und Geschehnisse, die nun erst kamen, denn sie waren es noch mehr, die mir den Sinn und Schrecken des Begriffs „Krieg“ gleich am ersten Tag unbarmherzig klargemacht haben.

Wir waren also aus einer Vorhut eine Nachhut geworden und konnten sehen, wie wir uns mit den Haupttruppen vereinigten. Vor allem wurden Geiseln, auch Curés darunter, gemacht, die Kavallerie und Artillerie marschierte nicht mehr ungeschützt allein, sondern war flankiert von Infanterie und Pionieren, man lernt immer sehr schnell zu, wenn man erst eins drauf gekriegt hat.

So kamen wir, nachdem wir mit Müh und Not noch gerade durch die von uns selbst angezündeten, brennenden Strassen, durch Rauch und Hitze durchgekommen waren, unter dauerndem Geknatter der in den Häusern aufgestapelten und jetzt nur noch unschädlich puffenden Patronen, die übrigens die freundliche Absicht der früheren Bewohner verrieten, auf einen grossen Bauplatz in einer anderen Vorstadt und fanden dort unsere dritte Schwadron, allerhand andere Truppen und unsere Handpferde.

Strahlend vor Glück ritt ich zu diesen rüber, um mich auf meinen guten Schecken Woiwode, ein prachtvolles Jagd- und Springpferd, zu setzen, als mich die Nachricht wie ein Keulenschlag trifft, dass auch er weg ist, erschossen, wie der Bursche sagt, denn man hat auf die Handpferde geschossen, losgerissen, wie andere behaupten, was mich in noch grössere Verzweiflung und Wut versetzt, weil ich dadurch die Idee nie werde los werden, dass der Brave noch lebt und von irgendeinem Unberufenen beritten wird, während ich mich mit Remontepferden herumschlagen muss.

Auf einem Karren, halb zugedeckt, lag ein braver Unteroffizier von der dritten Eskadron, der

uns schon wie Schwatzhaftigkeit oder Belästigung des Höchsten vorgekommen, dann noch ein roh gezimmertes Kreuz mit einer Bleistiftinschrift, seinen Helm oben drauf. Dank an die hilfreichen Soldaten und Schluss. Die drei Ehrensalven, die der Tote so sehr verdient hatte, mussten unterbleiben, damit nicht Alarm oder Panik entstünde. So ein Begräbnis, das einschliesslich des Grabgrabens etwa 20 Minuten dauerte, geht vielleicht mehr auf die Nerven als der Anblick von hundert um einen herum Fallenden.

Es ging dann wieder vorwärts, und noch einmal wurde Halt gemacht auf einem grossen, gepflegten Marktplatz, auf den von allen Seiten Landschafts- und Industriehügel heruntersahen und einem so recht den Gedanken angenehm machten: wenn die jetzt mit Franzosen besetzt wären! Dort trafen wir den Führer unserer grossen Fern- und Nachtpatrouille, den wir längst, samt seinen Soldaten, für verloren gehalten hatten. Er erzählte, dass er von den Bewohnern der Stadt auf das freundlichste empfangen und bewirtet wäre, es hatte ihnen eben daran gelegen, dass kein Schuss vor der Zeit fiel, nicht eher, als wir wirklich in der Falle drinsassen. Nun, wir sind ihnen nicht ganz hineingegangen. Sie hatten angenommen, dass wir auf der zuerst eingeschlagenen Strasse weiterrückten und uns bis etwa 7 Uhr aufhalten würden, dann sollten die französischen Truppen uns beim Ausmarsch aus der Stadt mit Artillerie zurückwerfen, und erst dann wäre das eigentliche Vernichtungsschlachten in der Arbeiterstadt losgegangen. Es ist später herausgekommen, wir haben die Uniformen gefunden, dass zwei Bataillone der besten französischen Infanterie überall verteilt waren, um das Feuer der belgischen Garde Civile und der Franktireure zu organisieren und zu disziplinieren.

kurz vorher nach zweistündigen Qualen an einem schweren Bauchschrotschuss den Heldentod gestorben war. Ein liebenswürdiger Infanteriemajor kam auf mich zu und bot mir zwölf Infanteristen mit Spaten an, damit ich den Unteroffizier begraben sollte. Gerade hatte ich mir den Gedanken darüber gemacht, den armen wackeren Kerl so liegen zu lassen, ohne zu wissen, was aus ihm werden sollte; so kam mir das Angebot hochwillkommen.

Einige holten aus nahem Gärtlein sogar Blumen herbei; als wir ihn der Länge nach, den Kopf nach Osten, in sein primitives Grab gelegt hatten, warfen wir Blumen und Erde auf ihn, und ein kurzes Gebet wurde gesprochen, das Vaterunser bis „dein Wille geschehe im Himmel wie auf Erden!“, mehr wäre

Wir aber waren ½ 5 Uhr mit den ersten über den Fluss, traten aus der Stadt heraus, nahmen die angebotene Feldschlacht an und wie die ausging und wie fürchterlich für uns das Warten auf diesen Ausgang wurde, das will ich jetzt zum Schluss erzählen.

Wir waren zwischen 5 und 6 Uhr an einer ziemlich schmalen Sambrebrücke, rechts und links unheimliche, riesengrosse, dunkle Fabrikgebäude, gross genug, um in jedem ein Infanterie- Regiment unterzubringen. Ein Vorrücken war vorderhand nicht möglich, da die Strasse vor uns mit eigenen Truppen gesperrt war. So stand ein Teil unseres Regiments diesseits den Berg herunter zu zweien, ein Kinderziel, ein Teil jenseits der Brücke, und

niemand wusste, ob sie nicht jeden Augenblick mechanischgesprengtwerdenkonnte. Unaufhörlich pfiffen einzelne Kugeln über uns hinweg, aus dem oberen Stadtteil abgegeben, einmal hörten wir ein Maschinengewehr, das in irgendeinem Häuserdach eingebaut sein musste; aber die Kugeln gingen alle zu hoch und zu weit und trafen nicht; wenigstens nicht uns.

Wir hatten alle das Gefühl, dass, wenn jetzt unsere letzte Infanterie über die Brücke hinüber sein würde, wir als Schluss des Detachements wiederum die ganze hinterlistige Wut der Bevölkerung auszukosten haben würden. So entschloss sich unser Kommandeur, den Rest der Reiter heranzuholen und in einer Kolonne zu einen, jenseits der Brücke an die Häuser gedrückt, aufzustellen.

Wir unterhielten uns bis Anbruch der Dunkelheit damit, dann und wann auf irgendein Haus des gegenüberliegenden Ufers zu schiessen, aus dem man auf uns geschossen hatte.

Oben, auf der rückwärtigen Höhe, vielleicht eine halbe Stunde Marsch von uns entfernt, tobte die Feldschlacht. Wir unterschieden ganz genau unser ruhiges, festes, energisches Artilleriefeuer, vor allem das Schweigen gebietende Krachen unserer schweren Artillerie beim Feldheer, des grössten Schreckens der Franzosen, von dem heftigen, nervösen, französischen, oben geschilderten Feuer.

Wir wussten aber auch ganz genau, dass, wenn es da oben schief ginge, wir durch Charleroi zurück mussten, und ich glaube, ein jeder von uns hätte sich lieber an der Stelle, auf der er stand, totschlagen lassen, als noch einmal zu versuchen, durch diese Hölle jetzt in den sicheren Tod zurückzugehen und dem Gorgonenhaupt dieser Stadt in der Nacht ins Auge zu schauen.

Da erhielt ich den Auftrag, mit meinem Zug einmal links herauszufühlen, ob dort vielleicht eine Abzugsstrasse für uns nach Chatelet in Frage käme.

Ich liess führen, Karabinerschützen neben den Pferden gehen und das äussere Tor einer der grossen Fabriken am Fluss aufbrechen, um sicher zu sein, beim Zurückkommen nicht von dort durch überlegene Kräfte niedergemacht zu werden. Wir fanden aber keinen mehr, ausser zwei heulenden, unsagbar erbärmlich feigen Ingenieuren, die uns sofort verrieten, dass die Fabrik bis zum Nachmittag von Schützen besetzt gewesen sei, die sich jetzt aber auf den anliegenden Höhen verteilt hätten. Das sprach sich herum. Ich glaubte zu merken — und das liess mein Herz zu Eis erstarren, und ich hoffe immer noch, unrecht gedacht zu haben —, dass meine sonst so braven Reiter keine rechten Nerven hatten, vorwärts zu gehen, ihr Schritt wurde immer langsamer, sie suchten mit immer mehr Umständlichkeit Zivilisten einzufangen, kurzum,

ich sah mich gegebenenfalls vor der Notwendigkeit, gegen die eigenen Truppen einzuschreiten, das Herzzerreissendste, was einem im Krieg passieren kann, jedenfalls schickte ich mich wehen Herzens an, auch in diese abgrundtiefe Perspektive zu schauen. Da aber kommt ein Meldereiter und ruft uns zurück. Kaum drehen wir, beginnt ein lebhaftes Feuer aus dem Dunkel von den Hügeln links auf uns, aber wieder gehen alle Kugeln weit über uns weg, niemand wird getroffen, und im atemlosen Lauf, die Pferde am Zügel, treffen wir aus der Dunkelheit beim Regiment wieder ein, das von Flammen umloht ist. Ich war wie befreit, dass ich nicht weiter gemusst hatte.

Doch nun passt auf! Denkt euch eine ziemlich breite Strasse, die aus einer Arbeiterstadt herausführt, diese Strasse aber von vier, fünf Kolonnen so besetzt, dass, wer in dem Heerzug drin steckt, keinen Schritt vor und zurück machen kann, Maschinengewehre, Munition, Artillerie, Reiterei, Infanterie, Pioniere, alles nebeneinander, dabei Hitze und Feuerbrand von den rechts und links wie wahnsinnig brennenden Häusern her, von denen alle Augenblicke eins einstürzt, eine brennende Hochspannung, die sich schliesslich zur Erde auf die Pferde der Maschinengewehre heruntersenkt und sie bis zur Unkenntlichkeit verkohlt, dann Franktireurfeuer, das zwar keinen Schaden anrichtet, aber über die Kolonnen vorbei pfeift, saust, miaut, gegen die elektrischen Drähte schlägt und alle Nerven bis zum Unerträglichen kitzelt und peinigt. Diese Drähte reissen; sie sind noch mit Strom geladen und bilden eine ständige Lebensgefahr für Ross und Reiter. Ein immer heftigeres Artillerie- und nun Infanteriefeuer in nächster Nähe auf der Höhe, dann deutlich zu unterscheiden das Hurra unseres braven Infanterieangriffs, und wir da unten eingekeilt, unthätig, wartend, nur mit der einen Gewissheit, gehts schief, müssen wir noch einmal durch die Höllenstadt, wie ich vorhin schon einmal sagte.

Dann kommt wieder Bewegung in die Truppenmenge; es geht eine Minute vorwärts, dann stockt wieder alles, wieder eine Minute weiter, Stockung, dann biegen wir in eine hügelanführende Strasse ein, die ganz im Dunkeln liegt. Kaum sind wir drin, geht das elektrische Licht an, Signal und zugleich Erleichterung des Ziels auf uns.

Aber auch das ging vorüber, und gegen 10 Uhr abends kommt flüssige Bewegung in die Heeresschlange, und wir marschieren und kommen vorwärts; die Häuser werden weniger, und plötzlich befinden wir uns auf einem breiten Plateau unter Gottes Gestirnen. Der Abendstern jubelt uns zu, und der würdige Nordstern scheint zu sagen, ich gehöre ja zu euch, warum Kleinmütigkeit? Uns gegenüber ist ein Wald, und Wege kann man unterscheiden, und links ist ein von der Industrie greulich aufgeworfener Schutthügel, aber rechts ein kleines Dörfchen, kurzum, freies Gelände, Manövergelände, so wie wir es kennen und wie wir es gelernt haben, und auf Tragbahren werden viel Schwerverwundete vorbeigeführt; aber jeder sagt es dem andern, fast leise und mit Tränen in den Augen: Sieg, die Franzosen sind geschlagen

und für heute haben wir Luft, wir können im Freien die Nacht verbringen.

Und dann ist unser Reiterregiment getrennt von den anderen Truppen, und wir haben unsere Biwakplätze, wir haben Stroh für uns und Heu für die Pferde gefunden, und jeder legt sich gerade da hin, wo er eben steht, an die Böschung eines Strassengrabens oder in die Furchen eines Kartoffelfeldes. Keiner kann einschlafen und starrt ungläubig glücklich in den gestirnten Himmel hinein, den wiederzusehen er oft den einen langen Tag zweifeln musste. Essen sah ich keinen.

Seht, ihr Lieben, das war ein langer und ein grauenhafter Tag, und ich möchte keinen zweiten der Art wieder erleben; aber es war ein Kriegstag, wie er sich lehrreicher und abhärtender nicht denken lässt. Die Ausdauer unserer Truppen, die Klugheit unserer Führer, die im gegebenen Augenblick einen vorgefassten Plan glücklich abzuändern imstande ist, was unsern Widersachern so schwer fällt, die Gnade des höchsten Führers der himmlischen Heerscharen hatten diesen langen Tag zu einem sieg- und erfolgreichen, im Verhältnis zu dem Erreichten nicht einmal allzu verlustreichen gestaltet, während noch am Morgen unsere Feinde geglaubt hatten, uns so vollständig vernichten zu können, dass auch nicht einer der ganzen Division die Trauerkunde den anderen Truppen überbringen sollte.

BRÜGGE UND YPERN

VON

KARL SCHNAASE

BRÜGGE

Welch ein Unterschied gegen Gent! Dort überall Thätigkeit, Auf- und Abladen der Wagen, Hin- und Hertragen der Ballen, dampfende Schornsteine hinter den neuen Fabrikgebäuden, eilende Kommis und dichte Scharen elender Arbeiter; daneben elegante Kaufläden, moderner Luxus und die wenigen Überreste altflandrischer Zeit vernachlässigt und vergessen. Hier dagegen stehn an den breiten heitern Strassen wohlerhaltene Giebelhäuser, teils im älteren Stil, mit einfachen Streifen, teils reicher mit Heiligenbildern oder mit mythologischen und allegorischen Gestalten verziert. Nicht selten wechseln damit erhaltene Kirchen oder vormalige, zu Wohnungen umgewandelte Kapellen, dann grössere öffentliche Gebäude, dann wieder Gartenmauern, über welche die Bäume freundlich herübersehn. Und in diesen Strassen sieht man keine unruhig eilenden geräuschvollen Gestalten, sondern einzelne Frauen, schwarz gekleidet und mit einem weissen Tuche verschleiert, stets wie zum Kirchgange, leise auftretend, als wollten sie die Grashalme nicht beschädigen, die an einzelnen Stellen keimen, oder Reisende, die in aufmerksamer Betrachtung der Umgebung zögern. So hat, wer von Gent nach Brügge kommt, den Gegensatz des Geräusches und der Stille, des gegenwärtigen täglichen Lebens und der Vergangenheit fast wie bei Neapel und Rom. Bei dieser Altertümlichkeit ist aber nirgends Verfall, nirgends Mangel und Vernachlässigung; alles Alte wird erhalten, reinlich und mit Liebe gepflegt. Es ist, als ob, seitdem im sechzehnten Jahrhundert der Welthandel sich von hier fortzog und in andere Häfen überging, der Gang der Zeit für Brügge gestockt hätte. Das Alte scheint, wie in einem Pompeji des Mittelalters, verschüttet und geschützt und jetzt erst wieder aufgedeckt zu sein. Auch der ersten Anlage nach ist hier nichts finster und enge, der Raum ist nicht ängstlich benutzt wie in südlichen Gegenden oder in den alten Handelsstädten Deutschlands. Geräumige Strassen wechseln mit grossen und kleinen Plätzen; Baumreihen stehen neben den Kirchen oder an den breiten, klaren Kanälen, und in den Nebenstrassen unterbrechen Gärten die Häuser. Es ist daher nicht das Malerische der Ruinen oder der Enge, sondern ein heiteres, fröhliches Bild, das wieder nicht selten an die toskanischen Städte der Ebene, an Pistoja und Prato erinnert.

Der Grosse Platz, ziemlich regelmässig und auch

Anmerkung der Redaktion: Wir geben die kurze aber schöne Beschreibung des Stadtbildes von Brügge und eine Notiz über die Hallen in Ypern, die der heute nicht mehr genügend geschätzte Karl Schnaase im Jahre 1830 aufgezeichnet und in seinen „Niederländischen Briefen“ veröffentlicht hat. Wie Brügge vor 85 Jahren dem kunstphilosophisch interessierten Juristen erschien, so erscheint es noch jetzt. Darum haben die Worte Schnaases denselben aktuellen Wert wie eine Beschreibung, die heute von diesen beiden in den Mittelpunkt des Kriegsschauplatzes verlegten altflandrischen Städten gegeben werden könnte.

BRÜGGE DER FISCHMARKT

BRÜGGE, DER GRÜNE QUAI

schon grossenteils mit neuern Häusern eingeschlossen, hat an der einen Seite ein gewaltiges, für den kolossalen Reichtum der alten Handelsstadt bezeichnendes Gebäude. Es sind die Hallen, die als Märkte für Frucht und Leinen dienen, gewaltige Räume, wie sie das reiche fleissige Land erheischt. Ohne besonderen Schmuck, aber mit einer gewissen bequemen Breite, welche der damalige Stil bei solchen Zwecken leicht annahm, würde das Gebäude an sich wenig Bedeutung haben. Eine höchst eigentümliche Gestalt erhält es aber dadurch, dass auch hier, wie gewöhnlich im Mittelalter, der Handelsreichtum kriegerisch gerüstet erscheint. Denn in der Mitte der Front nach dem Platz zu hebt sich darauf der gewaltige Belfried, der Glockenturm, der, vollkommen senkrecht ohne alle Verjüngung aufgesetzt, auf jeder Seite einen rechten Winkel mit der langen Linie des Daches bildet, diese aber weit übertrifft, und bis zu den Zinnen, die ihn oben abschliessen, wohl die vierfache Höhe des Gebäudes unter ihm erreicht. Weiterhin wird das Innere der Stadt malerischer. Bald kommt man an das überaus zierlich im heitersten gotischen Stil gebaute Rathaus, neben welchem die Kapelle „des heiligen Blutes", eine reizende Ruine, liegt. Dann zum grossen Kanal, den man bis zum Platz der Akademie überblickt, die, selbst ein grösseres altes Gebäude, von zierlichen Wohnhäusern umgeben ist. Unfern davon ein kleiner, altertümlich unregelmässiger Platz, an dem sich eine vormalige Kapelle, jetzt von einem Schuster benutzt, auszeichnet, mit einem Steinbild des Ritters St. Georg. Weiterhin trifft man, nicht gar entfernt voneinander, die grossen Massen der Salvators- und der Frauenkirche, beide freistehend und von Bäumen umgeben, und ein höchst pittoresker Weg führt endlich von der letzten an einem Kanale entlang, jenseits dessen man die Rückseite der Kapelle des Heiligen Blutes und des Rathauses sieht. (Siehe die Abbildung auf dieser Seite.)

BRÜGGE, DIE RÜCKSEITE DES RATHAUSES

YPERN, DIE HALLEN UND ST. MARTIN

Dies sind die reicheren Teile der Stadt. Die ärmere Klasse wohnt jenseits des grossen Kanals. Weite Strassen, meistens von kleinen Häusern, ziehen sich hier bis zu den Wällen, nicht selten von Kirchen, oft auch von den hohen, langen Mauern aufgehobener Klöster unterbrochen. Doch auch hier ist nichts Düsteres, nichts Verfallendes.

YPERN

Das Architektonische des Grossen Platzes ist charakteristisch und malerisch, obgleich nicht regelmässig. Das Rathaus, welches die eine schmale Seite des Platzes einnimmt, ist ein grosses, an sich nicht interessantes Gebäude aus dem vorigen Jahrhundert, aber schon unter den Wohnhäusern, welche die andere Seite umgeben, sind einige aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, die sich in ihrer breiten gemächlichen Form und in reichem Schmucke mit allerlei Bildwerk recht stattlich ausnehmen. Die bedeutendste Zierde des Platzes ist die Kaufhalle, ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts, nicht so eigentümlich wie die in Brügge; aber viel leichter und edler. Der italienische Stil und unsere Sitte haben uns daran gewöhnt, die Fenster durch breite Zwischenräume zu trennen, hier dagegen ist Fenster an Fenster anschliessend, so dass eigentlich keine Wand, sondern nur Öffnungen und leichte, zierlich in Stein gearbeitete Glieder sichtbar sind. Allein trotz dieser etwas bunten Mannigfaltigkeit ist das Ganze doch wieder sehr einfach, weil alle Fenster gleich sind und sich unmittelbar aneinanderreihen. Es ist eine Gestalt, die dem städtischen demokratischen Wesen entspricht, der vielseitigen Regsamkeit völlig gleichberechtigter Glieder. Der Stil dieser Kaufhalle ist im Vergleich mit dem der Kirchen, und selbst der Rathäuser weniger edel, namentlich fehlt hier das ritterlich kühne, zierliche Aufstreben der einzelnen Teile, aber dafür giebt er mehr den Anblick eines vollendeten Ganzen. So prägte sich im Mittelalter der Geist der verschiedenen Hände in festen Formen aus. Gerade hier, wo der Dom nahe an die Hallen grenzt, wurde mir dieser Gegensatz recht deutlich...

WALDEMAR RÖSLER, WARNETON

FELDPOSTBRIEFE AUS DEM WESTEN

MIT ZEICHNUNGEN VOM KRIEGSSCHAUPLATZ

VON

WALDEMAR RÖSLER

In C. hat unsere Kompagnie die Sicherung der Etappe. Die Stadt ist schmutzig und stinkt. Dabei Tag und Nacht umgeschnallt. Im Dienst ist scheusslich. Wir wurden dabei von französischen Maschinengewehrautos und Radfahrern überfallen.

Ich habe keine Lust Näheres über meine Thätigkeit zu schreiben, Wache, Wache ist das übliche, Gefangennahme von Franktireurs; die Schuldigen sind schwer zu fassen. Zusammenstoss eines Zuges mit unserm Waggon usw. In D. war mächtiges Feuer, Kanonendonner nud Infanteriefeuer. Ich zog gleich auf Feldwache weiter, an den weitesten Punkt nach A. zu. Wunderbare Mondscheinnacht, von Zeit zu Zeit starkes Gewehrfeuer und recht kalt. Dabei dichte Nebelstreifen, so dass man erst im letzten Augenblick erkennen kann.

Wie ich abgelöst wurde, rückten wir ab, wurden nach L. alarmiert. Wir marschierten bis Mittag und bekamen dann lebhaftes Feuer von französischer Infanterie, unser Bataillon hatte ziemlich viel Verluste. Schliesslich mit Dunkelwerden rückten wir in R., ein Dorf vor L., ein. Ich hatte wieder Feldwache. Den nächsten Morgen begann der Tanz von neuem. Überlegne französische Truppen gingen gegen uns vor, die wir unterschätzt hatten, besonders französische Artillerie, die ausgezeichnet schoss, sofort mit dem ersten Schuss (soll vielfach von Ingenieuren bedient werden).

Ich habe nie geglaubt, dass ich oder überhaupt einer von uns wieder rauskommen würde, da wir die äusserste Linie waren. Es ist mir wie ein Wunder, dass wir gerettet wurden.

Die nächsten Tage Verteidigungsstellungen und endlich Abrücken nach T., wo ich von der Feldwache in der Nacht um 3 Euch dieses schreibe.

Morgen ist der 1. November. Die Angelegenheit fängt an kühl zu werden. Ich schreibe hier während Gewehrreinigen. Die letzten Tage hat ein schrecklicher Kanonendonner hier geherrscht. Heute ist er ferner, es sind sehr schlimme Kämpfe um L. Die Engländer sind die schlimmsten Feinde, schiessen gut und reissen nicht aus. Wir sind dauernd auf Wache, keine Nacht richtiger Schlaf. Essen kann man eher entbehren, das verlangt schon keiner in solcher Zeit, aber schlafen! Aus den Kleidern kommt man natürlich nicht heraus, seit einem Monat habe ich mich wohl nicht umgezogen.

Morgens gehts unter die Pumpe zum Waschen, aber mit dem kalten Wasser ist es nicht mehr gethan. Dann lauern wir dem Milchwagen auf, um ein bisschen Butter zu bekommen: de beurre? n'a plus! Es ist knapp, die armen Leute haben nichts ausser Gemüse. Oben am Wall neben den Gräbern der neulich gefallenen Franzosen sammelt sich die Bevölkerung und guckt mit sehnsüchtigen Blicken nach oben, wenn die Flieger über uns kreisen, bald sind es unsere, bald feindliche.

Französische Soldatenfrauen, die von ihren Männern seit Beginn des Krieges noch kein Lebenszeichen bekommen haben, kochen für uns Mittag; wir liefern das Rohmaterial.

Alles fragt, wie lange der Krieg noch dauern soll! Hoffen wir —.

Jedenfalls können die Deutschen froh sein, den Gegner zum grösseren Teil ausser der Landesgrenze zu haben.

Wie ich den Brief absenden wollte, kamen wir grade in Granatfeuer und ein Flieger warf Bomben. Meine Kompagnie liegt seit Montag im Schützengraben. Vorgestern regnete es den ganzen Tag und die Nacht. Die Lage ist sehr schwierig. Wann wird hier die Entscheidung kommen? Ich werde jetzt vielleicht nicht oft schreiben, weil die Post schwer erreichbar.

C. den 11. 11.

Nachdem unsere Kompagnie acht Nächte und sieben Tage, lange, lange Tage im Schützengraben gelegen hat, der mehr aus einzelnen Erdlöchern besteht, hat der Krieg nun hier ein paar Ruhetage. Was dann wird, ob's wieder raus geht in diese entsetzlichste grösste

WOLDEMAR RÖSLER, LANDSCHAFT BEI D.

WALDEMAR RÖSLER, SONNENAUFGANG AUF DEM SCLACHTFELDE

WALDEMAR RÖSLER, LANDSCHAFT BEI Q.

WALDEMAR RÖSLER, UNTERGESTELLTE PFERDE AM SCHLACHTFELDE

Schlacht? Tag und Nacht brüllen die Kanonen und der Feind weicht nicht, und lange Züge von Verwundeten kommen durch. Ich war ein paar Tage damit betraut, die Verpflegung in der Nacht an die Kompagnie heranzuführen. Jeden Abend, so nach Einbruch der Dunkelheit ging's los mit Patronenwagen und Küchenwagen. Eineinehalbe Stunde mussten wir fahren um uns zur Kompagnie heranzuschlängeln. Unterwegs, entweder auf dem Hin- oder Rückwege, bekamen wir jedesmal Feuer (Granaten), aber Gott sei Dank, trotzdem die Franzosen eine genaue Kenntnis der Wege haben, immer vor oder hinter uns. Es ist ziemlich unheimlich in der Nacht auf unbekannten Wegen bald östlicher, bald westlicher, bald vor einem kolossales Infanteriegewehrfeuer infolge Sturmangriffen oder feindlicher Durchbruchsversuche; aber man gewöhnt sich an alles. Tagsüber mussten mir manchmal mit unsern Wagen und Pferden flüchten (der militärische Ausdruck hierfür ist „türmen"), weil wir von Fliegern entdeckt waren und nun der Feind uns die üblichen Granaten sandte. Ein andermal standen wir zu dicht an unserer Artillerie, die natürlich von den Franzosen sehr gesucht wird und bekamen aus diesem Grunde Feuer. Wir marschierten von Lille über Qu. nach W. und machten mittags Halt in einem Gehöft, das ganze Bataillon nichts ahnend. Aber kaum waren wir eine viertel Stunde da, als vier, fünf Granaten bei uns auf dem engen Hof einschlugen, wo alles lag. Merkwürdigerweise war niemand verletzt. Wir hörten dann, dass am Tage vorher Artillerie von uns in dem Gehöft gestanden hatte und die Franzosen schossen aus diesem Grunde immer wieder dorthin.

Wie lange wird es noch dauern? Es muss doch bald einmal enden, die Riesenschlacht und die grossen Verluste!

WALDEMAR RÖSLER, ABEND AUF DEM SCHLACHTFELDE

WALDEMAR RÖSLER, RUHE AUF DEM SCHLACHTFELDE

WALDEMAR RÖSLER, SCHLACHTFELD BEI W. MORGEN

Jünglingstod in der Schlacht.
von Tyrtaios.

Kämpft, ihr Kinder, und weiche mir keins von des anderen Seite,
Keiner beginne mit Angst und mit entehrender Flucht!
Machet das Herz euch gross und erfüllt es mit tapferer Wehrkraft,
Habt nicht das Leben zu lieb, gilt es den Feind zu bestehn!
Lasset den ältern Gefährten, dem nimmer die Knie gelenk sind,
Lasst leichtfüssig mir nicht einen Betagten im Stich!
Wär es nicht Schande für euch, wenn unter den vordersten Kämpfern,
Allen den Jungen voran, läge das Alte gestreckt?
Wenn mit verblichenem Haar und ergrautem Bart ein Gefährte
Hauchte den tapferen Geist aus in dem Staube der Schlacht,
Noch mit der eigenen Hand sich die blutige Blösse bedeckend?
Widerlich ist es und klagt gegen den Himmel, wenn nackt
Liegt ein gealterter Leib! Euch, Jünglinge, kleidet es alles:
Wen da der Liebreiz noch blühender Jugend umspielt,
Der ist im Leben die Wonne des Manns und die Liebe der Frauen,
Der ist, erschlagen als Held, auch in dem Tode noch schön.

F. R. Schmiede 16 VI. 14

FRITZ RHEIN, SCHMIEDE

FELDPOSTBRIEFE AUS DEM WESTEN

MIT ZEICHNUNGEN VOM KRIEGSSCHAUPLATZ

VON

FRITZ RHEIN

I

22. August 1914

Das Briefpapier stammt aus einem französischen Tornister, den ich gestern eroberte. Wir führen den reinen Kartoffelkrieg, müssen viel laufen. Vorgestern bis O., 30 km. Abends in ein ganz lothringisches Nest, sehr malerisch, dreckig, reizende Bilder mit den vielen Soldaten, Wagen- und Geschützkolonnen. Wenn man ins Quartier kommt, muss man für die Leute sorgen, Appelle usw. usw., schliesslich kommt man spät oder gar nicht zum Schlafen. Vorvorgestern früh drei Uhr ab bis nach T., Leute sprechen nur noch französisch, sind aber aus Angst sehr liebenswürdig — 40 km. bei glühender Hitze gelaufen, bergauf, bergab. Eine Mordsleistung für untrainierte Leute, sie wurden auch zu Hunderten schlapp, ein schwerer Hitzschlag; fast jeder hatte sich die Füsse wund oder Blasen angelaufen. Gestern sind wir um 4 geweckt und dreiviertelfünf abgerückt, marschieren immer hinter einer grossen Armee, die bisher die Arbeit macht. Unsere Division hat noch keinen Schuss gethan — ein bayrische Patrouille rief uns zu: „Ihr könnt ruhig nach Hause gehen, das bisschen machen wir allein." Wir kamen bis M., wo tags vorher gekämpft worden ist. Zum erstenmal spürte ich die brenzliche Atmosphäre und den merkwürdigen Expressionismus vom Schlachtfeld. Haufen französischer Tornister und Uniformstücke, zerbrochene Gewehre, grosse Löcher in den Häusern von der Artillerie. Zum Teil war schon wieder aufgeräumt. Merkwürdiges Strassenbild, niemand in den Dörfern, nur noch Hühner und Katzen laufen umher. Sehr dramatisch. Von ferne Kanonendonner.

Bald kommen wir über die Grenze. Eben wurde ein Armeebefehl verlesen. Wir haben gesiegt! Was aber geschieht, davon dringt wenig zu unseren Ohren, nur vage Gerüchte vom Landen der Engländer in Belgien, von japanischem Ultimatum. Von der Flotte nichts.

Vorgestern krepierten die Pferde vor unserem Bagagewagen, infolgedessen gabs kein Brot; mit einer alten Kruste und etwas Schokolade musste man lange auskommen.

27. August M.

Wir sitzen in einem hübschen Wald in Frankreich, sind aber schon drei Tage nicht aus den Kleidern gekommen. Gott sei Dank hat es heute fest

geregnet, so dass wir gewaschen wurden. Die zwei letzten Nächte verbrachten wir auf Feldern oder am Waldrand schlafend, so gut es gehen wollte. Von Kampf haben wir bisher nur gehört, noch keinen Schuss gegeben und nur ein paar gefangene Franzosen von weitem gesehen. Gestern nachmittag war ein heftiger Artilleriekrieg. Von beiden Artillerien war nichts zu sehen, ausser in der Luft platzenden Granaten oder Schrapnells.

Von der Grenze bis hierher stehen ungezählte lichst geschützt in Büsche oder macht sich aus Laub ein Hüttchen.

10. September

Wir liegen seit gestern, ungefähr 3 Uhr morgens hier, westlicher Waldrand von C., immer als Artilleriebedeckung, sind in Schützengräben eingebuddelt mit dicken Baumstämmen überdacht und sehen zu, wie unsere Artillerie die französische bearbeitet. Beide unsichtbar, man sieht nur das Platzen der Granaten und Schrapnells in der Luft. Auf-

FRITZ RHEIN, AUF DEM MARSCH

Kolonnen Infanterie, Artillerie und Munition. Die Leute begeistert vom Überschreiten der Grenze.

. . . Inzwischen ist die fünfte Nacht vergangen, ohne dass wir aus den Kleidern gekommen sind, es war feucht und kalt durch den vielen Regen, obwohl bei Tage ganz warm.

Gestern erbeuteten wir einen Haufen Honig in einer verlassenen Bienenzüchterei. Es war ein Hauptspass, ein paar Leute nahmen aus und liessen einen Eimer voll laufen. Nachts wickelt man sich in eine Zeltbahn und legt sich auf eine zweite, mög-

steigen von unglaublichen Rauchwolken, brennende Gehöfte und so weiter. Vieles, was schön zu malen wäre.

M. war ein reizendes Nest. Himmlische Stimmung. Das Dorf mit den unendlichen Soldaten, Packwagen, die immer grotesker werden, Staub, Sonne, schöne Landschaft usw. Abends zogen wir weiter bei wunderbarer Mondnacht, blieben in einem Feld bis zum Morgen, buddelten uns ein und blieben dann zwei Tage und eineinehalbe Nacht im Wald, froren und hungerten auch etwas. Aber schliesslich

FRITZ RHEIN, BIWAK

kam das Essen doch noch und man fand's herrlich. Nachts hat jeder von uns Offizieren oder Stellvertretern zwei Stunden Wachtdienst, man hat wenig Schlaf, liegt manchmal nur im Mantel auf der Erde. Die Tage vergehen — keiner weiss mehr ein Datum.

30. September

Die Aufgabe unserer Ersatztruppe ist im allgemeinen eine grosse Absperrung und Sicherung einer Armeeabteilung, die rechts vor uns liegt gegen T. Wir haben alle vier Tage einen sogenannten Ruhetag in P. — unsere Stellung ist in und bei dem Dorf R., Front nach Süden. Meine Kompagnie liegt immer achtundvierzig Stunden in einem Schützengraben mit zwei Zügen, dem dritten im Dorf in einer Scheune. Im Graben wird man vollkommen zum Vierfüssler, benimmt sich wie Kaninchen, die ja auch nur nachts den Bau verlassen. Solange noch etwas sichtbar ist, bleibt man in Unterständen, die mit Stroh, Heu und Bauernfederbetten ausgestattet sind.

Nach vorn wird beobachtet, 700 — 1000 Meter vor uns liegen die französischen Gräben, die sich im grossen und ganzen ebenso verhalten, doch wird mehr geschossen, weil sich die Franzosen vom Knallen einen grossen Eindruck versprechen. Ausserdem beschiesst sich die Artillerie gegenseitig; die französische benimmt sich sehr geschickt und ist schwer aufzufinden, zu sehen ist natürlich von beiden nichts. Sie sitzen in Wäldern oder Terrainfalten versteckt

FRITZ RHEIN, RAST

FRITZ RHEIN, BIWAK BEI M.

und haben ihre Beobachter irgendwo, auf einem hohen Haus oder Kirchturm, der der Batterie telephonisch meldet. Wir sehen hier die dramatischen Spuren von kriegerischen Thaten, die vor unserer Ankunft geschlagen. Grosse Granatlöcher in den Häusern; Thüren, Fenster, alles heraus. Schreckliche Verwüstung, das einzig Überlebende sind ein paar Schweine und ein Foxterrier. Auf der Strasse regt sich nichts. Die Soldaten suchen rührig und mit Erfolg in Kellern nach vermauertem oder vergrabenem Wein. Was weich ist und wärmt, wird mitgeschleppt. Und sie haben recht.

Unser ernsthaftestes Erlebnis war bisher fünf Tage am Waldrand von Ch. Wir kamen im Morgengrauen an und bekamen aus der 400 Meter vor dem Wald gelegenen Ferme de la F. Infanteriefeuer. Sofort wurden zwei Feldgeschütze aus dem Waldrand vorgebracht und nach zwei bis drei Schuss sahen

FRITZ RHEIN, IN BEREITSCHAFT

wir die roten Höschen schreiend weglaufen. Da kam die Meldung, dass jenseits der Ferme starke feindliche Infanterie anmarschiere. Trotzdem es Divisionsbefehl war, den Waldrand nicht zu überschreiten, gingen wir vor und besetzten die Ferme unter lebhaftem Flankenfeuer, weil wir diese nicht unmittelbar vor unserer Front dem Feinde überlassen wollten. Da heftiges Artilleriefeuer einsetzte, ging es wieder an den Waldrand zurück, und da blieben wir fünf Tage im Schützengraben und wurden heftig beschossen von schwerer und leichter Artillerie aus Schrapnells und Granaten und von Infanterie. Trotzdem die französische Artillerie sehr gut schoss, denn sie war dort in ihrem Exerzierplatz wie hier, hatten wir nur wenig Verluste. Das Schreckliche dabei war, dass es anfing zu regnen ohne wieder aufzuhören. In den Gräben gab's Tümpel, alles war Schlamm und Schmutz, das Brot war infolgedessen auch ungeniessbar geworden. Jetzt geht's uns materiell ausgezeichnet. Das Mannschaftsessen und Brot sind ausgezeichnet.

Ausserdem kriegen wir für Geld auch allerlei wie Butter, Wurst, Käse. Also die bösen Tage sind vergessen.

Die Beziehungen zu den Franzosen werden auch immer besser. Patrouillen benutzen nachts zufällig denselben Ort um sich zu erleichtern und tauschen auf diese Weise deutsche und französische Zeitungen aus. — Ich habe eben mit Ernst gefrühstückt in einem Bauernhaus. Gewandte Burschen haben ein kleines Kasino daraus gemacht.

FRITZ RHEIN, MONCEL

19. Oktober

Wir haben die ganze Zeit in einem Sumpf gelebt und sind seit drei Wochen zum erstenmal wieder in Quartiere gekommen. Die Schützengräben wurden in der Nacht gegraben, so tief, dass man stehend nur mit dem Kopf herausguckt. Die Erde wird vorn aufgetürmt, so dass die Gewehre darauf liegen können, ohne dass der Mann gesehen wird. Das Gewitter verwandelte sich in Platzregen, der ununterbrochen anhielt. (Teilweise waren richtige Tümpel im Graben, die nicht zu beseitigen

waren.) Der Boden besteht aus Lehm, das giebt einen schönen Brei; das einzige Feste war noch der Tornister, auf dem man die ganzen Tage und Nächte sass. Die Beine mussten erbarmungslos im Sumpf nächtigen.

Am Tage beschossen sich die beiden Artillerien. Vor uns lag der Gr. M., ein raffiniert zum Verteidigen eingerichteter Berg (die Franzosen sassen dort in ihrem eigenen Exerzierplatz), unsere Artillerie war zu schwach scheinbar. Jedenfalls rückten wir um elf Uhr abends rückwärts ab, in vollständiger Dunkelheit im Dickicht. Wir mussten uns durch Verbindungsleute an die vordere Kompagnie halten, manche Leute fielen in alte Schützengräben und so weiter, dabei mussten allerlei Dinge wie Patronenkästen, die verteufelt schwer sind, mitgeschleppt werden, ebenso Brote, die gerade verteilt waren. Ich werde das nicht vergessen. Später kam der Mond heraus, als wir durch ein von den Franzosen zusammengeschossenes Dorf zogen. Unheimlich. Gegen 4 wurden Zelte aufgeschlagen und biwakiert. Am anderen Tage sollten wir trocknen und den Dreck abkratzen. Neben uns wurde ein Dorf von den Bayern zur Strafe für Spionage angesteckt. Man hatte eine unterirdische Telephonverbindung zur französischen Artillerie entdeckt.

Viel Schönes sehe ich. Gebäude mit Granatlöchern, Verwüstung, Möbel, Betten auf der Strasse, alles ganz selbstverständlich. Dazu entzückende Landschaft, Gruppen und so weiter. Eine ganz bestimmte Atmosphäre. Alle Gegenstände verlieren ihre Bestimmung. Fenster stehen sperrangelweit auf, die Läden zerbrochen und herunterhängend. Zäune, Hecken niedergetreten. Schade, dass ich meine Aquarelltasche mit Stuhl und Sitz nicht mitnahm, doch meinen Koffer sehe ich heute zum ersten Mal seit drei Wochen . . . Am Abend biwakierten wir auf deutschem Gebiet in unbeschreiblichem Schlamm. Die Leute mussten sich, obwohl Ruhrverdacht herrschte, unter ihre Zelte in den nassen Schmutz eines aufgeweichten Ackers bei Regensturm legen ohne Stroh oder irgend etwas. Alles wegen der Gefechtsbereitschaft. Wir gingen inkorrekterweise in einen danebenstehenden Lagerschuppen und schliefen auf leeren Säcken. Das Essen wurde im Dunkeln bei Regen verteilt. Am andern Morgen war ein Sturm, wie man ihn nur an der See erlebt, wir marschierten weiter rückwärts bis auf eine Höhe, wo wir uns wieder einbuddelten. Das Wetter war so unaussprechlich, dass unsere schönen Gräben schliesslich alle einstürzten, die Unterstände, mit schweren Balken zugedeckt, fielen den Leuten nachts auf die Köpfe.

FRITZ RHEIN, IM SCHÜTZENGRABEN

In den letzten Tagen ging keine Feldpost von hier wegen grosser Truppenverschiebungen. Man weiss wieder nichts, man munkelt, phantasiert oder ahnt. Beim Feind ists ganz still. Vorgestern abend hörten wir von Metz her starken Kanonendonner, so dass trotz der grossen Entfernung der Boden zitterte. Man spricht auch von einer grossen Schlacht vor Paris . . . Heute hausten wir bei einer alten Bäuerin, die direkt sauber ist und gut kocht. Wir haben zu sechsen ein Zimmer mit zwei grossen Betten und zwei Lagern, die am Tage weggenommen werden. Es ist ein grosser Genuss einmal wieder gut und ausgeschlafen, an einem Tischtuch zu sitzen; die Leute haben zum Teil schöne alte Möbel. Wenn es nicht ununterbrochen regnete, könnte ich arbeiten, aber nach all der Nässe und Kälte bleibe ich lieber im Hause. Morgen geht es wieder in den Schlamm, es muss wieder gebuddelt werden, was bei dem Wetter fast unmöglich ist.

S. 29. Oktober

Neulich hatte ich einen Tag Urlaub für S., um Einkäufe zu machen. Zurück fuhr ich mit einem

FRITZ RHEIN, IM SCHÜTZENGRABEN

Auto in zwei Stunden, zum Teil durch wundervolle Gegend, schöne Nester, achtzehntes Jahrhundert. Unterwegs Kolonnen, Etappen, Landsturm, Lazarette, Flugzeuge, Lastautozüge, unaufhörlich.

Nach dem Appell glaubte man den Tag Ruhe zu haben, doch es kam anders. Mittags wurde plötzlich angesagt, in einer Stunde steht das Bataillon am Ausgang des Dorfes. Wir meinten es sei nur Alarm und in zwei Stunden würden wir wieder zurück sein. Doch wir zogen immer weiter nach S. bei Mondschein. Ein schönes Nest mit Gotikhäusern und einer Barockkirche, Marktplatz, alles reizend südländisch. Dann gings in einen Wald, durch den wir von einem Bayern, dessen Zug wir ablösten, in unsere Vorpostenstellung geführt wurden; unterwegs verliefen wir uns, gerieten in Sümpfe und Dickicht. Einmal schiens, als ob die ganze Kompagnie in zwei Teile gerissen wäre. Ich wollte schon mit der Gesellschaft, die bei mir war, an Ort und Stelle übernachten, da sahen wir von weitem eine elektrische Taschenlampe leuchten und kamen schliesslich doch noch an. Es war schrecklich feucht und kalt, auf etwas Stroh, mit dem Mantel bedeckt, versuchte ich zu schlafen, konnte aber nur mit den Zähnen klappern. Neben mir schnarchte der dicke Kompagniefeldwebel. Hin und wieder kamen Meldereiter und Patrouillen an. Gott sei Dank kam am Morgen die Sonne heraus, doch wir durften nicht aus dem Wald, und da blieb es kalt. Um 4 wurden wir abgelöst und um 6 waren wir hier.

FRITZ RHEIN, IM UNTERSTAND

Das Nest ist nur von Westen her über den Bahndamm zu erreichen, die Wiesen sind alle künstlich überschwemmt. Um 7 kam eine Ordonnanz und rief zu einem Fass Bier. Einer trug ein neues patriotisches Gedicht vor und dann gabs ein knallendes Kaiserhurra. Schliesslich wurde bekannt, dass das wichtige Sperrfort zwischen Toul und Verdun, St. Mihiel, gefallen ist. Den ganzen Tag hatten wir eine grossartige Kanonade gehört, fabelhaft majestätisch klingt so etwas gerade von weitem.

Schützengraben bei R.

Wir thun hier noch immer unseren Absperrungsdienst an der Fortlinie, unsere dreckige Schuldigkeit, zwei Tage in Gräben, einen im Walde und einen im Dorf. Kämpfen thut hauptsächlich die Artillerie. Mit Hilfe von Flugzeugen und Fesselballons sucht sie die feindliche Stellung, die sich immer wieder ändert. Die schwere Artillerie schiesst seit Wochen immer über uns hinweg ins Dorf. Die Feldartillerie zweihundert Meter hinter uns in den Grund. Es ist ein merkwürdiges Gefühl die Geschosse so dicht über sich hinweg sausen zu hören, — die schwere geht besonders auf die Zähne. Das Material der französischen ist miserabel und die Erfolge für den Munitionsaufwand gering. Neulich wurde in der Nacht ein Infanterieangriff, das heisst ein Durchbruchsversuch von den Franzosen in der Richtung auf T. gemacht. Man liess sie auf ganz kurze Entfernung herankommen, um sie dann mit rasendem Feuer zu überschütten, so dass sie mit grossen Verlusten zurück mussten. Am andern Morgen lag alles voll von Gefallenen vor den Gräben. Die Franzosen baten um ein paar Stunden Waffenstillstand zum Beerdigen. So liegen wir immer auf der Lauer. Am Tage sieht man niemanden von uns und nachts stehen Posten im Graben und Horchposten achtzig Meter davor. Ausserdem ein paar Pioniere, die bei Gefahr Leuchtkugeln schiessen, die die ganze Gegend fabelhaft hell bescheinen.

Neulich sass ich mit meinem Zuge in einer Scheune im Dorfe, man lag schön warm und weich im Stroh. Ein kleines Zimmer war sauber zurecht gemacht, der Tisch mit einem Bettuch gedeckt, man ass wieder mal von sauberem richtigen Geschirr. Da plötzlich fingen die Franzosen an unser Haus in Brand zu schiessen mit Brandgranaten; aus Wut, weil unsere Artillerie ihnen einen Kirchturm, den sie als Beobachtungsposten benutzten, eingeschossen hatte.

Heute nacht müssen wir schanzen, das heisst den Graben weiter ausbauen bis 4 Uhr morgens. Ich liege in einem sogenannten Unterstand, das ist ein Kasten, der in die Erde gegraben ist, mit starken Balken überdeckt, darüber Erde, so dass man von aussen nichts sieht. Innen mit Holz verkleidet mittels eichener Schrankthüren aus dem Dorf. Man liegt auf Bauernmatratzen mit Kamelhaardecken eingewickelt, die Ausgänge verhängt. Hin und wieder ist Feldgottesdienst, in einer grossen Scheune, die mit Stallaternen festlich erleuchtet ist — oder im Wald.

(Fortsetzung folgt.)

FRITZ RHEIN, PFERDE IM BIWAK

HONORÉ DAUMIER, KARIKATUREN
DIE TURCOS IN PARIS

„Sieh' nur, sie schlafen wie ganz gewöhnliche Menschen!"

„O mein Freund, ich habe Furcht vor diesen Menschen!" „Du hast Recht, sie sind sehr bösartig — sie misshandeln die Frauen und machen sie schmutzig."

CHRONIK

Alfred Hagelstange †

Unerwartet, fast so überraschend wie eine Nachricht aus dem Felde, kommt die Kunde vom Tode des Kölner Museumdirektors. Überraschend, weil, trotz der Schwere und Tücke der uns allen bekannten Krankheit, Hagelstanges zähe und keine Rücksichten kennende Energie uns Gesundheit vortäuschte und Hoffnungen nährte, die sich nicht erfüllen sollten. Es ist ein tragisches Schicksal, das hier seinen Abschluss fand. Nicht deswegen nur, weil es abrief zu einer Zeit, die voll schwerster innerer und äusserer Erschütterungen dem Einzelschicksal fast die Geltung nimmt und heute nur noch nach Massen rechnet. Tragik lag vor allem auch im Alter, in dem der Tod hier abrief; heraus aus einem Werke, dessen fester Boden gerade vorbereitet schien, aus verlockenden Zukunftsplänen, heraus aus dem unersättlichen Bedürfnis nach der consumptio arti inserviendo, aus dem Bedürfnis nach immer neuen künstlerischen Eindrücken, deren Stärke und Zuverlässigkeit eine immer grössere Erfahrung und das beste Mannesalter zu garantieren schienen. Es war tragisch endlich, dass gerade die Grösse der Eindrücke, denen sich diese Natur stets willenlos und völlig hingab, seiner tückischen Krankheit stets neue Nahrung zuführten. Hier wohnte ein stark-temperamentvoller, impulsiver, leicht-entzündbarer Geist in einem Körper, der nicht stark genug war, um diesem fortwährenden auf körperliche Ruhe und Bequemlichkeit niemals Rücksicht nehmenden Drängen von innenheraus standzuhalten.

Weiteren Kreisen ist Hagelstanges Name bekannt geworden durch seine Stellungnahme zur moderne Kunst. Wenigen Berufenen und einer Anzahl Unberufenen war sein Verhältnis zur Kunst unserer Tage ein Gegenstand des Lobes oder der Anklage. Man hat aus ihm einen rücksichtslosen Draufgänger, aus dem modernen Teil seiner Sammelthätigkeit ein Schrittmachertum für die privaten Sammler konstruieren wollen. Und stets fiel in Verbindung damit wie träges, regelmässiges Geklapper einer alten Mühle das Wort „Sonderbund", das rote Tuch für die grösste Schaar derer, die um jeden Preis mitreden wollen. „Für einen grossen Teil hier ausgestellter moderner Bilder", so waren etwa die Worte der damals von Hagelstange gehaltenen Eröffnungsrede, „fehlt mir jedes Verständnis." Aber unter Hinwegsetzung über dieses klare, mannhafte Bekenntnis, über mehr als einmal von ihm gethane Äusserungen über das mannigfach Problematische der Kunst unserer Tage, in bewusster Unwahrheit, die vor feiger Anonymität in den Klatschecken grosser Tagesblätter nicht zurückschraken oder in garstiger Oberflächlichkeit sind diese

PAUL PAESCHKE, FLUGPLATZ

Worte immer wieder verdreht worden. Über die Aufgabe der Lokalmuseen ist gerade im letzten Jahre ein lebhafter Streit entbrannt. Man wird hier nur von Fall zu Fall entscheiden können. Dass ein Museum von dem Range der Kölner Anstalt sich jeder Stellungnahme zur modernen Kunst enthalten sollte, wird heute der Intransigenteste nicht verlangnen. Wer in diesen Räumen die seit Hagelstanges Amtsantritt plötzlich und unvermittelt aufsteigende Kurve verfolgt, der kann, sofern sein Urteil Wert besitzt, ihm keine radikalen Absichten unterstellen. Klar und unverkennbar tritt hier sein Wille zutage, in einem deutschen Museum der deutschen Kunst nicht nur die erste, sondern die ausschlaggebende Rolle zu geben. Das beweist in erster Linie der grosse Leibl-Ankauf, dessen Notwendigkeit für Köln jede weitere Erörterung ausschliesst. Das beweist die Bildung des wundervollen Liebermann-Kabinetts, der Erwerb des Menzels und manch anderer Sterne zweiter Grösse. Der Erkenntnis, dass Frankreich über alle politischen Erwägungen hinaus ein Faktor ist, mit dem heute jeder Museumsdirektor rechnen muss, wurde durch den Erwerb einzelner auserlesener Stücke Rechnung getragen. Diese ungeahnte Entwickelung des modernen Teils der Galerie erhält aber erst die rechte Bedeutung, wenn man die Schwierigkeiten, die vor allem in der unendlichen Bescheidenheit der ihm zur Verfügung gestellten, zu der Bedeutung Kölns in keinerlei Verhältnis stehenden Mittel in Betracht zieht, das Geschick, zu Ausgleich dieser Zustände zahlreiche hochherzige Stiftungen heranzuziehen und nicht zuletzt die Summe der Anfeindungen, durch die hindurch er sein Schiff steuern musste.

Aber über diesen Teil des Menschen Hagelstange, der im Kampf stand für die Kunst unserer Tage, ging für die Aussenwelt der andere Teil, der sich versenkte in die ihm anvertrauten Schätze vergangener Tage, fast verloren. Und auch hier bewahrheitet sich wieder der Erfahrungssatz, dass nur der über den anderen zu urteilen berechtigt und imstande ist, der Verwandtes in der eigenen Natur anklingen fühlt, auf Grund einer

PAUL PAESCHKE, LONDON

intimen unoffiziellen Kenntnis, die verbindet anstatt abzustossen. Nur wer ihn kannte, wusste, dass er alle Problematik nur zu gern vertauschte mit dem Ausruhen des Geniessens und der Forscherarbeit vor den „alten Kölnern", deren herbe und ausgesprochen deutsche Art vielleicht nach diesem Kriege mehr gewürdigt werden wird, so dass man ihre Bedeutung, die manchen grossen altniederländischen Namen konventionellen Wertes verdunkelt, dann erst recht erkennen wird. Er liebte diese Alten nicht, wie es heute oft wohlwollend geschieht, von dem Verhältnis zur modernen Kunst aus, nicht weil er lockere, zufällige, mehr oder minder gewaltsame Parallelen ziehen zu können glaubte, sondern aus einer absichtslosen Innigkeit und Reinheit des Verhältnisses zu ihnen heraus. Nicht ästhetische Gesichtspunkte allein waren hier massgebend, sondern ein ausgeprägtes, fast unmodern stark religiöses Gefühl, jenseits aller Kunst stehend, war die tiefere, ergänzende Grundlage. Deshalb liebte er auch über alles dies deutsche Rom, das ihm eine zweite Heimat geworden war, das so merkwürdig abseits in Deutschland liegt, das in seinem ausgesprochenen Sinn für alles Formale, in der Offensichtlichkeit und Pracht seines kirchlichen Lebens eine in Deutschland so seltene Note zeigt. Es war nur ein Zeichen einer liebevollen Pietät, wenn er die alten Kölner Bilder aus ihrem Dornröschenschlaf erweckte und alle ihre Köstlichkeiten durch eine Neuanordnung mehr ans Licht brachte. Über einem fast vollendeten Werk, das endlich die Lücke einer geschlossenen Darstellung der Kölner Malerschule ausfüllen sollte, ist er hinweggestorben.

Um ihn trauern nicht nur die Freunde seines Lebenswerkes, sondern vor allem auch die die ihm persönlich nahe standen die seine stets sich gleichbleibend liebenswürdige, hilfsbereite, jedem unfruchtbaren Streit aus dem Wege gehende Natur hochschätzten.

Ein Ersatz für ihn wird unter den mannigfachen besonderen Verhältnissen der Stadt Köln schwer zu finden sein. Angesichts der augenblicklichen Lage dürfte eine definitive Entscheidung zunächst auszusetzen sein. Dass sie einmal in einem Sinne ausfalle, die eine Fortsetzung des von dem Verstorbenen klar vorgezeichneten Weges ermöglicht, sollte der Inhalt der Dankesschuld an ihm sein.

H. v. Wedderkop.

Anmerkung der Redaktion: Im Anschluss hieran verweisen wir auf Emil Waldmanns ausführliche illustrierte Abhandlung über „Die Moderne im Wallraf-Richartz-Museum" im I. und II. Heft dieses Jahrganges.

MÜNCHEN

Der seit fünfunddreissig Jahren gesammelte Fonds zur Errichtung eines Denkmals für Peter von Cornelius, der auf 27000 Mark angewachsen war, ist mit Zustimmung der Stadtgemeinde durch den Verwalter, den Sohn des Cornelius-Biographen Förster, den Zwecken der Kriegsfürsorge überwiesen worden.

BERLIN

Paul Paeschke, ein jüngerer Berliner Künstler, hatte Radierungen, Lithographien und Zeichnungen im *Graphischen Kabinett (J. B. Neumann)* ausgestellt. Einige Radierungen bilden wir ab. Die Blätter verraten alle eine talentvolle Geschicklichkeit und eine bemerkenswerte Beherrschung der technischen Mittel. Besonders die Radierungen sind mit einer grossen technischen Freiheit und fast schon mit zu grosser Bravour gemacht. Diese leichte Kühnheit wird verständlich wenn man erfährt, dass Paeschke ein Meisterschüler des verstorbenen Radierers Karl Köpping gewesen ist. Wir sind überzeugt dem Namen Paeschke in den nächsten Jahren noch häufig zu begegnen.

PAUL PAESCHKE, DIE FRIEDRICHSTRASSE IN BERLIN IM FLAGGENSCHMUCK

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Kunst und Leben, 1915. Ein Kalender mit 53 Zeichnungen deutscher Künstler und Versen und Sprüchen deutscher Dichter und Denker. Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf.

Andrea Salario, Sein Leben und seine Werke von Kurt Badt. Leipzig, Klinkhardt und Biermann.

Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800 von Karl Simon. Leipzig, Klinkhardt und Biermann.

Ideoplastische Kunst. Ein Vortrag von Max Verworn. Verlag G. Fischer, Jena.

Die Schönheit des menschlichen Antlitze in der christlichen Kunst von Walter Rethes, Köln. Verlag J. B. Bachem.

Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Von Josef Kreitmaier. G. J. Herdersche Buchhandlung, Freiburg i. B.

Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit von Hermann Burg. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Wien 1915. Kunstverlag Anton Schwoll & Co.

Die gotischen Handelshallen in Belgien und Holland von Dr. ing. F. Schröder. Verlag Duncker & Humblot, München und Leipzig.

Martin Schongauer, Nachbildungen seiner Kupferstiche. Herausgegeben von Max Lehrs. Graphische Gesellschaft. V. ausserordentliche Veröffentlichung. Berlin bei Bruno Cassierer 1914.

Der deutschen Jugend Handwerksbuch. Herausgegeben v. Ludw. Pallat. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

DREIZEHNTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Frommer Soldaten ſeligſter Tod

Kein ſelger Tod iſt in der Welt /
als wer vorm Feind erſchlagen /
auf grüner Heid / in freiem Feld /
darf nicht hören groß Wehklagen;
im engen Bett ſonſt einer allein
muß an den Todesreihen /
hier aber findt' er Geſellſchaft fein /
fall'n mit wie Kräuter im Maien /
ich ſag ohn' Spott /
kein ſelger Tod
iſt in der Welt /
als ſo man fällt
auf grüner Heid /
ohn Klag und Leid /
mit Trommeln Klang
und Pfeifen Geſang
wird man begraben /
davon wir haben
unſterblichen Ruhm /
die Helden fromm /
ſo ſetzen Leib und Blut
dem Vaterland zu gut.

Kunst und Künstler

DIE MALER 1870 UND 1914

VON

KARL SCHEFFLER

Denkt man darüber nach, wie der grosse Krieg dieser Tage auf die deutsche, auf die europäische Malerei wirken wird, so blickt man unwillkürlich nach Vergleichen aus und verweilt zunächst bei dem Krieg von 1870/71. Man versucht festzustellen, inwiefern die Verhältnisse damals und heute übereinstimmen und wieweit sie verschieden sind; man bemüht sich bereits objektiv zu wertende Erfahrungen der Kunstgeschichte, die noch den Reiz der Frische haben, auf die vor uns liegenden Aufgaben anzuwenden und Mutmaassungen damit logisch zu stützen.

Stellen wir zunächst die Thatsachen fest. Um 1870 und in den Folgejahren gab es eine offizielle akademische Malerei und es gab zugleich eine abseits stehende Kunst. Das war gleicherweise so in Deutschland wie in Frankreich. Die Vertreter der guten Malerei waren fast ausschliesslich die Inoffiziellen; diese klassischen Sezessionisten, wie man sie nennen könnte, sind hüben und drüben die eigentlich geschichtsbildenden Kräfte geworden, ihre Kunst ist heute noch lebendig wie am ersten Tag, während die Künste der Akademiker schon beinahe in Vergessenheit geraten sind. Die lebendige Kunst und die herrschende Kunst waren um 1870 zwei ganz verschiedene Dinge. Niemals ist das Verständnis für das Wesen guter Malerei auf seiten der Akademiker und ihres Publikums elender gewesen als in jener Zeit, niemals aber im neunzehnten Jahrhundert war auch die Triebkraft der offiziell nicht anerkannten Malerei reicher und lebendiger. Es ist nun festzustellen, dass jene schlechte Schulkunst, die sich eben damals als „Kunst für Alle" neu konstituierte und die modern zu sein glaubte, wenn sie photographisch getreu, sentimental nüchtern oder mit theatralischer Aufmachung das Wirkliche abmalte, begierig das aktuelle Kriegsmotiv der Zeit ergriff, dass sie kriegerische Episodenmalereien und Illustrationen der Zeitgeschichte die Fülle hervorbrachte, vom Bild kleinen Umfangs bis zum Panoramenformat, dass die wahrhaft schöpferischen Talente aber, im Gegensatz hierzu, ausnahmelos Werke schufen, von denen ein der Geschichte Unkundiger nicht einmal die Thatsache des Krieges ablesen könnte. Nicht nur das Motiv von Krieg und Schlacht fehlt in ihren Bildern, sondern auch der

Geist des Krieges. Es ist als hätten diese Künstler von dem Völkerringen garnichts gewusst, als hätten sie in einer andern Welt gelebt. Ihr Verhalten ist nun aber allein wichtig für die Frage, wie der Krieg von 1870—71 auf die Kunst gewirkt hat, weil sie allein die Führer und die Bestimmer der Entwicklung geworden sind, in Deutschland und in Frankreich. Man wird also zu dem Schluss gezwungen, dass der Krieg von 1870 auf die echten und grossen Talente überhaupt nicht gewirkt hat. Für die Kunstgeschichte existiert dieser Krieg nicht.

Es ist lehrreich, um das zu beweisen, einmal die Reihe der führenden Talente in Deutschland und Frankreich abzuschreiten und ihr Verhältnis zum Krieg kurz zu untersuchen.

Menzel, der moderne Kriegsmaler Preussens, hat seine sprühenden Kriegsillustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen im tiefsten Frieden, um 1840, und aus weiter zeitlicher Distanz geschaffen. Er hat die Zeit und das Kostüm des Alten Fritzen gewählt, ist an den Kriegen der Befreiungsjahre vorübergegangen und hat auch vom Krieg 1870/71 keine Schilderungen gegeben. Zur Zeitgeschichte hat er 1870 eigentlich nur ein einziges aktuelles Bild gemalt, die „Abreise König Wilhelms zur Armee", daneben sind nur neutrale Werke entstanden: ein „Bilsekonzert", ein „Esterhazikeller" und der „Tanz Heinrichs des Achten mit Anna Boleyn". Während die Schlachten von Wörth und Sedan geschlagen wurden und Paris eingeschlossen war, ist Menzels Kunst friedlicher gewesen als sonst, trotzdem dieser Maler nach rechts doch stets ein wenig die berufsmässigen Schlachtenmaler berührte.

Denkt man nun gar an einen Maler wie Leibl, so ist von der Atmosphäre des Krieges überhaupt nichts mehr zu spüren. Noch 1869 war der Kölner in einen vertrauten wenn auch wortarmen Verkehr mit dem Franzosen Courbet geraten. Er weilte bis kurz vor Kriegsausbruch in Paris, malte dort einige seiner meisterlichsten Bilder, fand dort mehr Anerkennung als in München und betrachtete es dann als einen Glücksfall, als er, auf Grund seiner künstlerischen Leistungen, auf Empfehlung des preussischen Gesandten in Paris, vom Militärdienst dispensiert wurde. Er liess sich in München nieder und arbeitete an seiner Frieden atmenden „Tischgesellschaft", malte mit französischem Charme und deutscher Gründlichkeit seine Nichte Lina, schuf eine Reihe schöner Malerbildnisse und gab seiner Nation Meisterporträts wie das von Pallenberg, Bürgermeister Klein und von dem „Amtmann". Seine Kunst war gerade in dieser bewegten Zeit voll Leben gewordener Ruhe, voll stiller Kostbarkeit und inniger Freude an der Erscheinung, die Natur war ihm ein Fest für die Augen. Der Künstler verkehrte damals in seinem „Kreise", mit Thoma, Scholderer, Eysen, Sattler, Trübner, Schuch und Bayersdorfer; er lebte in Kunstempfindungen, woran Kriegsgedanken schlechterdings keinen Anteil hatten.

Thoma widmet in seinen autobiographischen Aufzeichnungen* dem Krieg nur wenige Zeilen. „Vom ganzen Krieg", schreibt er unter anderm, „haben die Säckinger eigentlich nicht viel mehr gesehen als ein Regiment Württemberger, das mit der Eisenbahn durchfuhr". Auch innerlich hat er scheinbar nicht viel mehr vom Krieg gesehen. Wenigstens kann man sich nichts Friedlicheres vorstellen als seine Produktion dieser Jahre. Die Titel sagen schon genug: „Der Dorfgeiger", „Sonntag", „Unter dem Flieder", „Hühnerfamilie" usw. Ebensowenig liess sich Scholderer von den Ereignissen der Zeit künstlerisch beeinflussen. Er ging in Frankfurt a. M. den harten Thatsachen aus dem Wege und reiste nach London, wo er dann viele Jahre geblieben ist. Auch ihm waren die Beziehungen zur französischen Kunst, verkörpert vor allem in Courbet, wichtiger als der durch den Krieg ausgelöste Völkerhass. Und nicht anders war es bei anderen Künstlern dieser Art, bei Burnitz, Schuch, und ihren Genossen. A. von Keller malte in dieser Zeit seine feinsten und intimsten Bilder eleganter Salondamen. Viel später erst hat er mit der „Exhumierung der Leiche des Generals Latour d'Auvergne" etwas wie eine Kriegsreminiszenz versucht. Trübner befand sich in seiner Entwicklung. Die Begegnung mit Leibl, die in diese Zeit fiel, war ihm wichtiger — mit Recht — als der Krieg. Denn sie entschied die Richtung seiner Kunst und setzte ihn in den Stand in den folgenden Jahren die bedeutenden Bilder zu malen, die seinen Ruhm begründet haben. Es sind Beispiele reiner Zustandsmalerei, Versuche eines jungen Meisters die Natur als tonige Einheit zu begreifen und sie in all ihrer beruhigenden Fülle zu erfassen. Trübner selbst berichtet zwar**, dass er Verwundete und Gefangene gemalt habe und als Schlachten-

* „Im Herbst des Lebens", München 1908, Verlag der Süddeutschen Monatshefte.

** „Personalien und Prinzipien", Berlin 1908, Bruno Cassirer Verlag.

WILHELM LEIBL, ALTE PARISERIN, 1870

WILHELM LEIBL, DER „AMTMANN“, 1871

HANS THOMA, SCHWARZWALDLANDSCHAFT, 1872
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

bummler Bilder der Zerstörung in dem eingenommenen Strassburg gesehen habe. Doch hat er selbst der Nachwelt davon nichts überliefert, was zur Genüge beweist, dass es sich nur um ziemlich wertlose Gelegenheitsarbeiten gehandelt haben kann.

Unberührt vom Krieg ist auch Feuerbach geblieben. Trotzdem es sich bei ihm doch nicht um ein Malen vor der Natur, sondern um Ideenkunst handelte. Er floh vor der Realistik des Krieges nach Italien in sein freiwilliges Exil. Dort arbeitete er an alten Entwürfen und liess seine dramatische Phantasie in Ersonnenem, nicht in Wirklichem sich ausleben. Er arbeitete am „Gastmahl", an der „Medea", an der „Amazonenschlacht", am „Parisurteil", an einer „Iphigenie" und an einem Bilde der Mutter. In aller Ruhe verwirklichte er längst Geplantes. In seinem „Vermächtnis" stehen einige charakteristische Aussprüche. „Liebe Mutter", schreibt er aus Rom, „spreche mir nicht von Grösse der Zeit und von neuem Leben, nachdem ich seit zwanzig Jahren in meiner Branche an diesem neuen Leben schaffe, dass mir fast die Knochen brechen". Ein andermal bittet er zwar um ein Telegramm, wenn Paris gefallen sei und meint, er würde gern mitkämpfen, wenn er glauben könne damit nützlicher zu werden denn als Maler; aus allem aber merkt man doch, dass der Krieg ihm Nebensache ist, dass sein Interesse sich auf andere, auf rein künstlerische Dinge konzentriert.

Besonders bezeichnend ist das Verhalten von Marées. Er musste im Sommer 1870 schleunigst Rom verlassen, um der Einberufung Folge zu leisten. Er wurde als Unteroffizier eingestellt, drängte zum Frontdienst, wurde aber nicht zugelassen, da er zu schwach war und erhielt den Auftrag in der Wehner Heide Gefangene zu bewachen. Trotzdem er in seinen Briefen an Fiedler* merken lässt, dass er die Bedeutung des Krieges stark empfindet, dass er mit einer gewissen Passion Soldat ist und auch als Maler einmal von dem merkwürdigen Anblick eines Hochamtes unter freiem Himmel im Gefangenenlager angeregt erscheint, hat er während des Dienstes offenbar nicht gezeichnet und gemalt. Auch später hat er das Gesehene nicht ver-

* Jul. Meier-Graefe, Hans von Marées, Bd. III. R. Piper & Co. München 1910.

HANS VON MARÈES, RÖMISCHE VIGNA, 1870-71
MIT ERLAUBNIS VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

wertet. Das ist aber um so charakteristischer als der Steffeckschüler früher ein ausgesprochener Schlachtenmaler gewesen war. Gleich nach seiner Entlassung, im Winter 1870, hat er zwei ganz unkriegerische Bilder gemalt, die „römische Vigna" und eine Erinnerung an die „Villa Borghese". Dann giebt es aus dieser Zeit ein Bildnis des „verwundeten Bruders", den er pflegte. Von Berlin sehnte er sich fort nach Italien; er klagte gegen Fiedler: „Wann endlich wird einmal die Ruhe kommen, die langersehnte!" Und später: „Wenn der infame Krieg doch endlich vorüber wäre!" Ihm war, wie den andern, der Krieg eine Störung, nicht ein Quell der Befruchtung.

Liebermann, der sich heute in den Krieg mit leidenschaftlichem Interesse einzufühlen sucht, ist vom deutsch-französischen Kampf 1870 ebenfalls unberührt geblieben. Hancke erzählt,* dass er damals, infolge eines schlecht verheilten Armbruchs, vom Militärdienst frei geblieben sei. „Von dem allgemeinen Fieber ergriffen folgte er aber einem Warentransport bis vor das belagerte Metz, doch machten die Schlachtfelder mit ihrem Blut und Kot auf ihn einen grauenhaften Eindruck, der keine Begeisterung aufkommen liess. Er kehrte bald nach Weimar zurück". Dort malte er zuerst ein gleichgültiges Schulbild, fand bald darauf aber seine Eigenart, als er einen Atelierwinkel abmalte und mehr noch, als er das Motiv der „Gänserupferinnen" fand. Der Krieg und seine Kunst waren auch ihm also zweierlei; die innere Entwicklung ging vor sich, ohne sich um die Erinnerungsbilder vom Schlachtfeld zu kümmern. Im Gegenteil, mit dem Motiv der „Gänserupferinnen" gelang ihm zuerst eine Darstellung der friedlichen Arbeit, deren Maler er in der Folge ja vor allem geworden ist.

So war es im Lande der Sieger. Bei den Besiegten war es nicht anders. In Frankreich herrschten, heimlich zwar noch, so wie die eben genannten Künstler in Deutschland, aber doch schon als Kronprätendenten, die Impressionisten. So laut der Krieg auch in Paris ausgerufen wurde und so schwer die Hauptstadt Frankreichs darunter gelitten hat, in dieser echten, geschichtsbildenden Kunst hat er eine Erschütterung, eine Änderung der Motive oder gar der Ziele nirgends hervorgebracht. Auch dort wurde er als eine lästige Unterbrechung betrachtet, als eine Unterbrechung des allgemeinen Studiums, die Natur unkonventionell zu sehen und darzustellen.

Manet, der im Mittelpunkt der Kunstrevolution in Frankreich stand, war 1870 eben an einem

* Erich Hancke, Max Liebermann. Berlin 1913, Bruno Cassirer Verlag.

ANSELM FEUERBACH, BILDNIS DER MUTTER, 1871

MAX LIEBERMANN, IM ATELIER, 1871

bedeutungsvollen Entwicklungspunkt angelangt. Tschudi erzählt,* Manet sei vor dem Kriege zu seinem Freunde de Nittis aufs Land gegangen und hätte dort, da ihm ein Atelier fehlte, im Freien gemalt, wodurch neue Lichtphänomene in seinen Gesichtskreis getreten seien. Thatsächlich datieren von diesem Zeitpunkt ab die Bilder der zweiten, der hellen, der eigentlich impressionistischen Periode Manets. Eine Frucht der neuen Erkenntnis war das 1870 gemalte Bildnis der Frau de Nittis im Garten. Nach Waldmanns Angaben** hat Manet nach der Kriegserklärung sein Atelier in Batignolles geschlossen und ist Offizier des Stabes der Nationalgarde geworden. Wobei er, was sehr drollig gewesen sein muss, Untergebener Meissoniers wurde. Er hat auch an der Schlacht bei Champigny teilgenommen; doch spiegelt sich von seinen Soldatenerlebnissen in seiner Malerei nichts wieder. Nach der Belagerung von Paris holte er seine Frau und Mutter aus den Pyrenäen zurück, wohin sie geflohen waren. Bei der Gelegenheit malte er den friedlichen „Hafen von Bordeaux" und das „Bassin d'Arcachon". Nach Paris zurückgekehrt geriet er in die Aufstände der Kommune hinein. Nur hiervon hat er einige Motive lithographiert.

Nicht anders haben es grundsätzlich seine Genossen gehalten. Pissarro malte in Seelenruhe in einem Vorort von Paris, als der Krieg ausbrach.* Da sein Haus innerhalb des Zernierungsrayons lag, musste er es sehr schnell verlassen und einige hundert Bilder im Stich lassen, die wahrscheinlich verbrannt sind. Er ging zuerst in die Mayenne und fuhr dann nach London, wo er während des Krieges und der Kommune blieb und in der Umgebung Landschaften malte. In seine lyrische Landschaftskunst hat der Krieg nicht einmal ein leises Schwanken gebracht.

Monet handelte ähnlich. Er wohnte bei Kriegsausbruch in Argenteuil und reiste, als er dort vertrieben wurde, nach Holland um den Frieden der Kanäle zu malen. Auch er blieb nach wie vor im gross Beschaulichen und arbeitete weiter an dem

* Hugo von Tschudi, Ed. Manet, Berlin 1909 bei Br. Cassirer.
** Emil Waldmann, Manet. Berlin 1910 bei Paul Cassirer.

* Th. Duret, Die Impressionisten, Berlin 1909, bei Bruno Cassirer.

WILHELM TRÜBNER, MÄDCHEN AUF DEM KANAPEE, 1872

GUSTAV COURBET, SELBSTBILDNIS, 1871

allgemeinen Zeitprogramm, das mit Krieg und Nationalismus nun einmal nichts zu thun hatte.

Renoir hatte 1870 soeben seine „Lise“ vollendet. Ihn erfüllte das Problem wie der Einfluss von Delacroix und Courbet zu naturalisieren sei, nicht aber das Problem des Kriegs und der Politik. 1870 stellte er im Salon eine „Badende“ und eine „Frau aus Algier“ aus; 1871 gab es keinen Salon; 1872 schickte er eine „Pariserin in algerischem Kostüm“ ein, die aber zurückgewiesen wurde. Daneben entstanden Bilder wie der „Spaziergang“, das „Déjeuner“ und andere dieser Art. Er blieb Idylliker, trotzdem auch er zeitweise Soldat war.

Tief im Atelier steckte zu jener Zeit noch Cézanne. Erst 1873 begann er neben Pissaro vor der Natur zu malen. Er war eng befreundet mit Zola, mit dem Verfasser der „Débâcle“, der an dem Krieg doch ein starkes literarisches Interesse nahm; auf Cézannes Malerei ist aber dieses Interesse nicht übergegangen. Das ist um so bezeichnender wenn man bedenkt, dass der Maler sich damals noch in dem Vorstellungskreis Delacroix' bewegte, also in der Umwelt romantischer Stoffe voller Kriegslärm und abenteuerlicher Bewegtheit. Eines seiner wenigen Bilder aus dieser Zeit heisst „Idylle“,

Am lehrreichsten vielleicht ist das Verhalten Courbets, weil dieser Maler ein wilder Politiker war und thätig an den Aufständen der Kommune teilnahm. Man sollte denken, er wenigstens hätte auch malerisch seinem politischen Radikalismus Ausdruck suchen müssen, um so mehr, als er zwanzig Jahre früher schon seine sozialen Instinkte in den „Steinklopfern“ der Kunst dienstbar gemacht hatte. Aber er hielt Politik und Kunst streng auseinander. Kurz vor dem Krieg — zur selben Zeit als Corot seine schönen Altersbilder schuf — malte er seine berühmten „Wogen“ und Marinen; und im Gefängnis von S. Pélagie, wo er wegen seiner Teilnahme am Umsturz der Vendômesäule eingesperrt war, malte er mit altmeisterlicher Grösse und Ruhe ein Apfelstilleben und ein Selbstbildnis. In diese Bilder hat er, wie in so viele seiner andern Werke, die innere Dramatik seiner Natur hineingemalt; an Kriegsmotive aber hat er als Künstler nicht gedacht, obwohl ihn der Schmerz über die Niederlage seiner Nation in das Abenteuer des Kommuneaufstands getrieben hatte. —

Diese Beispiele mögen genügen. Sie beweisen hinreichend, dass zwischen der echten Kunst und dem Krieg von 1870—71 innere Beziehungen nicht

EDUARD MANET, BASSIN D'ARCACHON, 1871

PAUL CÉZANNE, IDYLLE, 1870—71

bestanden haben. Es erhebt sich nun zunächst die Frage, ob es nur in diesem Krieg so war, oder ob das Verhältnis zwischen Krieg und Kunst immer so unfruchtbar ist. Darauf ist zu antworten, dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Krieg und Kunst in der Geschichte nirgends nachzuweisen ist — Emil Waldmann hat es neulich ja erst in diesen Heften auseinandergesetzt —, dass die Kriege auf die Kunst aber verschieden und verschieden stark einwirken. Man kann es vielleicht so formulieren: ein Krieg wirkt um so stärker auf die Kunst, je tiefer er das ganze Volk erregt, je mehr er der Nation ein Schicksal ist. Ein solcher Schicksalskrieg ist der von 1870 nicht gewesen. Schon darum nicht, weil er hüben und drüben ein Abschluss voraufgegangener Entwickelungen war, weil es im Grunde ein Krieg um materielle, nicht um geistige, nicht um ideale Güter war. Es war nicht ein Kampf um die deutsche Einigkeit, denn es war, wenn auch zum Teil noch latent, diese Einigkeit schon vorher da; der Krieg hat sie nur sichtbar werden lassen, hat ein politisches Faktum daraus gemacht. Für die Idealisten war die Frage deutscher Einigkeit schon vor dem Krieg erledigt; und für Frankreich kamen überhaupt keine grossen Ziele geistiger Art in Frage. Dort gab es nur politische Ziele. Ein mehr geistiger Krieg, ein Kampf, der neue nationale und kulturelle Zustände eingeleitet hat, ist der Völkerkrieg von 1813 gewesen. Darum hat er in der Kunst auch mehr Widerklang gefunden. Die deutsche Geschichtsmalerei von Carolsfeld bis Lessing und Piloty geht auf ihn in mittelbarer Weise zurück. Das ist zwar nicht eben eine gute Kunst im höchsten Sinne, aber doch eine bessere als die Schlachtenmalerei von 1870—71, sie steht doch in Verbindung mit der besten deutschen Kunst jener Jahrzehnte. In Frankreich finden wir eine verwandte Erscheinung. Dort ist die Gestalt Géricaults — um von de Gros, David, Delaroche usw. zu schweigen — ja selbst die Erscheinung von Delacroix ohne die

CAMILLE PISSARRO, LANDSTRASSE BEI SYDENHAM, 1871

CLAUDE MONET, KANAL BEI SAARDAM, 1870

Kriegsromantik der Napoleonischen Ara nicht wohl denkbar. Die Kriege Napoleons verkörperten eine nationale Mission, ein nationales Ideal, darum konnte ihr Geist bis zu der Malerei, bis zu einigen Meistern vordringen. Und sie dauerten viele Jahre, so dass die Kriegsatmosphäre sich in Frankreich und Deutschland ausbreiten konnte.

Suchen wir nun den Einfluss zu erraten, den der grosse europäische Krieg dieser Tage auf die Malerei haben wird, so ist zu konstatieren, dass er viel mehr ein allgemeiner Volkskrieg ist als der von 1870—71. In einer ganz andern Weise wie vor dreiundvierzig Jahren sind an diesem Krieg die Jugend und die Gebildeten der Nation beteiligt. In den Volksheeren hat sich die Zahl der Soldaten nahezu verzehnfacht, es stehen heute Dreiviertel oder mehr von denen im Feld, die als Kunst- und Kulturarbeiter der Zukunft in Frage kommen. Ihnen allen ist dieser Krieg ein um so stärkeres Erlebnis, weil es den Anschein hat, als bezeichne er einen Anfang, nicht ein Ende, als leite er für die Deutschen eine neue Ära der Weltherrschaft und des staatlichen Lebensgefühls ein. Es geht um die letzte Faser und kein Künstler kann seine Gedanken dauernd von den Ereignissen der Zeit ablenken. Noch wichtiger ist es, dass die Kunst sich heute auf einer ganz andern Entwicklungsstufe befindet wie 1870. Damals war das europäische Naturgefühl mitten in einer mächtigen Erneuerung begriffen, eine neue Kunst keimte, vor allem in Frankreich und Deutschland, überall auf, neue Natur, unmittelbare Anschauung hiess die Losung, das Naturempfinden war sachlich lyrisch, ungegenständlich malerisch, ganz unliterarisch und strebte vom eng Nationalen fort zu einem gewissen optisch begriffenen Weltbürgertum. Der Impressionismus, der der Stil der letzten fünfzig Jahre gewesen ist, kam herauf. Jetzt hat er sich, nach einer Seite wenigstens, erschöpft und die Jugend stand eben mit heftiger Geste vor der Aufgabe, einer neuen Zeit einen neuen künstlerischen Ausdruck zu finden, als der Krieg losbrach. Dieser Krieg scheidet scheinbar, was sehr selten geschieht, zwei Kunstepochen. Ob darin Ursächlichkeit ist oder Zufall gilt gleichviel. Das aber kann ihm eine gewisse Bedeutung für die deutsche, für die europäische Malerei geben. Denn um die Entwicklung einer deutschen Malerei, die europäische Geltung haben kann, die zu herrschen imstande ist, wird es sich nach dem Kriege

AUGUST RENOIR, BILDNIS MDME. MAITRE, 1871

GUSTAV COURBET, MARINE, 1871

handeln. Die Rolle der „Europäer", die in der Malerei bisher bei den Franzosen war, geht, wie es scheint, mit einer neuen politischen Geltung, an die Deutschen über. Im Kriege, im Lärm der Schlacht, unter den Entbehrungen des Feldzuges denken die Maler in diesem Augenblick darüber nach, wie sie ihre gestaltende Kraft organisieren können und müssen und in welcher Weise das verloren gegangene grosse Handwerk der Alten wieder zu gewinnen ist.

Das heisst: nur die Künstlerjugend, die noch Werdenden sinnen in dieser Weise neuen grossen Möglichkeiten nach. Wer als fertiger Künstler in diesen Krieg gezogen ist, bleibt natürlich was er ist. Ihn kann der Krieg nicht grundsätzlich verändern. Doch ist es auffallend, dass selbst unter den innerlich Fertigen — Liebermann ist sogar darunter, — sich etliche jetzt vom Kriegsmotiv anlocken lassen. Die starken und echten Talente verhalten sich dem Krieg gegenüber heute auf dreierlei Art. Die einen träumen, während die Granaten über ihnen ihre weiten Bahnen ziehen, von einem grossen neuen monumentalen, die europäische Kunst beherrschenden Stil der deutschen Malerei: das ist die Jugend, die ungeduldig wartet, dass sie zur Thätigkeit, zur Herrschaft gelangt. Die andern befinden sich zu Hause, weit hinter der Front, erleben den Krieg in der Phantasie und darum als Ganzes, als Idee und suchen ihre Empfindungen zeichnend so zu gestalten, dass ihre Darstellungen symbolisch wirken: diese finden wir als Mitarbeiter dieser Zeitschrift, der „Kriegszeitung", der „Münchner Kriegsblätter" und anderer Kriegspublikationen. Eine dritte Gruppe besteht aus Malern, die künstlerisch mit dem Krieg nichts beginnen können; leben sie zu Hause, so halten sie sich still und spinnen an ihren alten Plänen fort, nehmen sie als Soldaten am Kriege teil und arbeiten sie in ihren Mussestunden, so entstehen so zarte lyrische Landschaftszeichnungen wie die in diesen Heften abgebildeten von Waldemar Rösler oder genrehaft feine und ruhige Darstellungen wie die hier gezeigten Arbeiten von Fritz Rhein. Es bedarf kaum der Betonung, dass der Krieg eine plötzliche Steigerung der Qualität natürlich nirgend hat bringen können. Das Motiv macht das Werk ja nicht wertvoller. Was alle Arbeiten, die mit dem Krieg irgendwie innerlich zusammenhängen, wertvoll macht, das ist vor allem ihr Charakter als Zeit-

dokumente und das Menschliche darin. Das hat uns auch veranlasst diese Zeitschrift zeitweise dem Interesse der Künstler am Kriege zu öffnen. Dieses und weiterhin die Erwägung, dass alles rein Objektive, Überzeitliche in diesem Augenblick die Nation zu lähmen geeignet ist und dass jetzt, wo alles angespanntester Subjektivismus ist, auch ein Organ der lebendigen Kunst sich dem Strom dieser subjektiven Kraft ruhig einmal hingeben soll. Für die deutsche Kunst erwarten wir, wie gesagt, von alle dem, was der Augenblick gebiert, nichts Entscheidendes; wenn dieser Krieg überhaupt auf die deutsche Kunst wirkt, so wird es erst nach längerer Zeit geschehen und nur in mittelbarer Form. Die Wirkung wird mit dem Kriegsmotiv nichts zu thun haben, sondern nur mit der sittlichen Gesinnung, die in diesem Krieg neu erobert wird und mit den Früchten einer neuen grossen Anschauung, die auf dem Schlachtfelde erworben werden, die aber erst in der zeitlichen und räumlichen Distanz, wenn der Ekel des Augenblicks, die Strapaze, kurz das Allzumenschliche überwunden sind, künstlerisch fruchtbar werden können. Die neue Menschlichkeit und Brüderlichkeit, die neue mächtige Sinnlichkeit, die der Krieg mit sich bringt, werden das konventionell Gewordene wahrscheinlich beleben und das Formalistische, Tendenziöse mit neuer Anschauung füllen. Die Aufgabe, die dem Deutschtum vorbehalten scheint: einen stolzen künstlerischen Ausdruck für ein neues, unter dem Prestige des deutschen Geistes stehendes Europäertum zu prägen, findet ein Künstlergeschlecht, das in der Gesinnung nicht klein ist, dem es aber an einem grossen Können gebricht. Dieses zu erwerben ist die Aufgabe der nächsten Jahrzehnte. Der Krieg aber öffnet die Augen für diese Notwendigkeit das grosse altmeisterliche Können zu erwerben; es weist seine Idee, wenn auf nichts anders, so auf das Ideal einer einheitlichen, nationalen, von Parteikämpfen nicht mehr zerrissenen Kunst, in der das Talent allein Majestätsrecht hat. Denn die Idee dieses Krieges ist: eine zweite, eine umfassendere und tiefere Einigung alles dessen, was deutsch ist und seine Steigerung zu einem Europäertum grossen Stils.

ADOLF MENZEL, VIGNETTE, 1840—42

WALDEMAR RÖSLER, „STEH' ICH IN FINSTRER MITTERNACHT"

EIN FELDPOSTBRIEF

MIT ZEICHNUNGEN VOM KRIEGSSCHAUPLATZ

VON

WALDEMAR RÖSLER

Wir haben mal wieder ein paar Tage Erholung. Wir waren fünf Tage und fünf Nächte im Schützengraben in erster Linie, 200—500 m von den Schützengräben vom Feind entfernt. Von den Schützengräben macht man sich eine falsche Vorstellung nach der Bezeichnung: Schützengräben. Es sind einzelne Erdlöcher, in die man reinkriecht auf allen Vieren, oben zugedeckt mit alten Thüren und Zäunen aus benachbarten zerstörten Dörfern, Decken oder Stroh darauf gedeckt und Erde darauf. Bei mir lagen schöne gehäkelte Decken über einer zerbrochenen Thür. Leider ist das alles nicht wasserdicht, was bei dieser feuchten Witterung nicht köstlich ist. Heute haben wir sogar richtigen Schnee. Dazu ist hier ein Lehmboden, der einem die Stiefeln auszieht.

Hinter uns liegen tote Kühe, die hier überall auf den Feldern liegen, die erschossen oder sonst verendet sind, weil sie nicht gemolken worden sind; auch ein toter Engländer lag da seit längerer Zeit und wenn der Wind ungünstig stand, hatte man den Geruch im Erdloch. Der Erdboden ist so zäh, dass jede Schaufel mit den Fingern abgekratzt werden muss; und da das

WALDEMAR RÖSLER, LILLF, WACHTLOKAL

WALDEMAR RÖSLER, GEFECHTSBAGAGE MIT BÄUMEN VERDECKT GEGEN FLIEGER

Graben lautlos in dunkler Nacht stattfinden muss, ist es zum Verzweifeln. Bei jedem Laut reagiert der Feind sofort mit Salven von Gewehrschüssen, die im grossen und ganzen gut gezielt sind.

Wenn das Wetter klar ist, tropfen die Höhlen inwendig doch ruhig noch eine Weile weiter. Bald surrt es über den Köpfen und die Flieger erscheinen und dann dauert es auch nicht lange und die Granaten schlagen ein, so dass der Lehmboden sich hebt. Da wird man dann eine ganze Weile beschossen, immer mal vor und hinter dem Graben, immer dichter, bis auf ein paar Meter.

So ungefähr geht's uns. Aber wir sehen ein, dass wir aushalten müssen. Denn wenn der Feind bei uns in Deutschland eindringt, ist es eine furchtbare Sache, das sehen wir hier am besten, wo alles verwüstet ist auf Jahre hinaus. Die Leute fort, das Vieh geschlachtet oder verendet, die Häuser nicht mal mehr Ruinen: es sieht aus wie im Dreissigjährigen Krieg, nur mit dem Unterschied, dass jetzt die Verwüstung schneller vor sich geht infolge der schweren Geschütze.

Der Ort, wo wir uns jetzt aufhalten, ist ein kleines Städtchen; Zivilbevölkerung ist nicht vorhanden und alle Häuser sind bis unter dem Dach voll Soldaten. Die Parterrevorderzimmer sind Pferdeställe, die besseren Häuser Lazarette. Von Zeit zu Zeit schiesst der Feind mal hinein oder ein Flieger wirft eine Bombe. Das ist natürlich fast immer erfolgreich.

Für die ausgestandenen Gefahren vor Lille, von denen ich Ihnen schrieb, erhielt ich das Eiserne Kreuz. Heute früh ist alles hart gefroren. Herzliche Grüsse!

WALDEMAR RÖSLER, BEOBACHTUNGSBALLON AUF DEM SCHLACHTFELDE

FRITZ RHEIN, LANDSCHAFT AUS DEM ÖSTLICHEN FRANKREICH

FELDPOSTBRIEFE AUS DEM WESTEN

MIT ZEICHNUNGEN VOM KRIEGSSCHAUPLATZ

VON

FRITZ RHEIN

II

P., 3. November

. . . . . heut ist wieder Ruhetag, der atemloseste von den vier Tagen, die sich immer wiederholen, da man beständig an Alarm und Abrücken denken muss. In einer Bauernstube wird gefrühstückt, dann Zeitung gelesen, mit Millionen Fliegen gekämpft, die sämtliche Lebensmittel schwarz machen, kombiniert über Gerüchte und Ereignisse. Um $^1/_2 2$ wird in derselben Bude gegessen. Dazu sitzen die Eingeborenen mit Kindern und Verwandten, die nichts zu essen haben, herum. Die Männer sind alle in der eisig kalten Kirche eingesperrt. Es ist hart aber nötig, weil ihre Spionage, Lichtsignale usw. Beschiessung durch Artillerie oder Flieger zur Folge hat. Die paar Mannsbilder sind zum Teil Greise oder junge, degenerierte Burschen mit der französischen Silhouette. Zweimal am Tage werden sie von Soldaten mit aufgepflanzten Seitengewehr spazieren geführt, eine tragikomische Karawane. Ausserdem

Anm. d. Red.: Diese Briefe sind, ebenso wie die im vorigen Heft veröffentlichten, an die Familie des Künstlers gerichtet und für „Kunst und Künstler" zusammengestellt worden.

müssen sie unter Aufsicht als Strassenreiniger arbeiten — es kommt ihnen eigenartig vor, denn es sind alles wohlhabende Leute. In unserem Zimmer sitzt eine alte, lahme Frau, deren Mann neulich in der Kirche starb, seitdem sitzt sie umher ohne zu sprechen und wenn man sie ansieht, heult sie. Das Dorf ist von der französischen Artillerie schrecklich zugerichtet, eine Unmenge schöner Möbel und Geräte sind vernichtet, die Leute haben so gut wie alles verloren; sowie man mit ihnen spricht, geht das Jammern und Klagen los, man darf überhaupt nicht hinsehen. Die Soldaten nehmen auch noch vieles, es muss für alles ein mit einem Bataillons-

Durchbruchsversuch wird immer durch Artillerie vorbereitet, man soll materiell und seelisch erschüttert werden, die Infanterie thut dann vor Morgengrauen ihr Teil. Deshalb war bei uns von 4 Uhr morgens an alles auf den Beinen, es kam aber nichts. Nun muss man bedenken, dass so wie so schon ein Teil der Leute die Nacht durchwacht, zum Teil hundert Mann vor der Front als Horchposten oder Patrouillen, und ein Teil an der Verbesserung des Grabens arbeitet. Wir Leutnants und Feldwebel teilen uns in den Wachdienst. Sonntag abend bezog unsere Kompagnie allein einen anderen Graben. Bei ganz klarem Vollmond mussten wir zehn Mi-

FRITZ RHEIN, BOMBARDIERTES DORF

stempel versehener Bon gegeben werden, damit die französische Regierung später alles ersetzt.

Heute Nachmittag um $^{1}/_{2}5$ ist Abmarsch, eine Stunde vorher muss alles gepackt sein, die Koffer kommen auf die Bagagewagen. Das Wetter ist wärmlich, es regnet gern und fisselig.

Die sonst so scharf umrissenen Konturen unserer lieben Gräben lösen sich auf und werden an unseren Rutschpartien und Knien mitgenommen. Von Sonnabend 8 bis Montag sassen wir darin. Die französische Artillerie interessierte sich Tag und Nacht zunehmend für uns. Ich las dazu Homer und die musikalischen Novellen von E. T. H. Hoffmann (Don Juan, köstlich), mit solcher Speise lebt man selbst im Schützengraben. Die erhöhte Thätigkeit der Herrn Franzosen fiel auf. Ein Angriff oder nuten lang in die neue Stellung laufen im Angesicht der Franzosen. Um $^{1}/_{2}6$ morgens rückt die Kompagnie dann bis auf mich und meinen Zug in Reservestellung. Gleich darauf ging auf einmal eine unglaubliche französische Kanonade los. Es war stockfinster geworden und regnete, man sah nur auf hundert Meter die grossen Gegenstände undeutlich, wie Häuser und Bäume. Aber an allen Ecken, am Horizont und näher blitzten Dutzende von Batterien zugleich, wo sonst nichts von Artillerie zu bemerken gewesen war. Wahrscheinlich war per Bahn alles Verfügbare herangeschafft worden für einen Coup. Jeden Augenblick erwartete man den Infanterieangriff. Meine Stellung flankierte das Dorf, und unsere eben verlassene Stellung, auf die gings. Es war ein fabelhaftes Konzert. Dann fing auch

FRITZ RHEIN, IN RESERVE

die französische Infanterie aus ihren Gräben an mitzuthun, sie schoss wild überall hin, wir waren gespannt. Die letzten hundert Meter sind entscheidend. Die Horchposten kamen im Galopp zurück. Leuchtkugeln und Raketen gingen los, es war aber nichts zu sehen. Von den Artillerieschüssen sieht man zuerst ein Blitzen wie Wetterleuchten, dann hört man nach mindestens fünfzehn Sekunden einen fernen Knall, ein Sausen und näher kommendes Heulen, es giebt einen Krach, wie wenn eine grosse Ladung Steine gegen einen Felsen geschleudert würde. Eine Stunde dauerte das Tollste. Von Infanteriefeuer kann man bei dem Gebrüll nichts mehr unterscheiden. Grossartig war das Ganze durch die Dunkelheit gerade. Man hatte den Eindruck von einem grossen Bogen, der konzentrisch feuerte. Um uns das Gerippe; das Phantastische, Gespenstische kam dadurch noch mehr hervor. Zwischendurch entdeckte ich auch unsere Artillerie, die kühl und sachlich die Gegend vor uns mit Schrapnells und Granaten bespuckte, immer über unsere Köpfe weg. Als es etwas heller wurde, verschwand der Spuk und die beiden andern Züge, die sofort zurückgekommen waren als es losging, zogen wieder ab; durch einen Laufgraben, gebückt, nicht ohne von der französischen Infanterie beschossen zu werden. Es sieht sehr komisch aus, wenn sich unsere Krieger, tief gebückt, die Flinte umgehängt, in der einen Hand den Tornister, um die Silhouette oben zu erniedrigen, in der andern den Helm, viele noch eine Pulle oder ein Kissen, eine zusammengerollte Steppdecke, auf dem Tornister eine Kiste Zigarren oder ein Kommissbrot gebunden, im Stiefelschaft die Pfeife, keuchend und in ihrer Sprache schimpfend durch den Graben schleppen.

Die Sonne ging wunderschön auf und es war nichts mehr zu sehen. Ich konnte am Tage zum Teil schlafen, ein kleines Apuarell von dem zerschossenen Dorf 800 Meter vor uns machen und lesen.

Es war erhebend allein zu sein, auf einer Höhe mit Übersicht zu liegen, Alleinherrscher. Mit einem Stück salzigen Schinken, einer Flasche sauer gewordener Milch, die köstlich kalt war, und einem Kommissbrot ausgerüstet, hielt ich bis abends 11 Uhr aus. Gegen 8 kam eine Patrouille von der Nachbarbrigade und brachte Neuigkeiten, die auf westfälisch und sächsisch vorgetragen wurden, die Franzosen sollen mit 1600 Mann Verlusten zurückgeworfen worden sein. Bei einem toten Offizier hatte man den Befehl bis spätestens 3. November durchzubrechen gefunden. Wahrscheinlich kriegen die Offiziere ihre Leute nicht mehr aus den Gräben vorwärts. Ein französischer Offizier soll durch lautes Gebrüll, obwohl unsichtbar, unsere alarmiert haben.

FRITZ RHEIN, IM NEBEL

. . . . . Wir marschierten ab durch grundlose Wege wie man sie nur hier hat. Der Boden aus Lehm und Ton klebt so, dass ein Pferd nicht nur sein Hufeisen, sondern den ganzen Huf darin verlor. Einer meiner Leute baute auch ab, ich konnte ihn auf einen Bagagewagen laden lassen. Total verhungert und vor allem verdurstet kamen wir an. Die Leute wurden gleich aus einem grossen Kessel auf der Strasse warm gefuttert und mit Kaffee getränkt, zogen dann in ihre Scheune. Ich suchte mir auch Nahrung und stiess dabei auf einen Zug, der thüringische Kartoffelklösse machte, wir wurden handelseinig und bald schlief ich.

23. November

. . . . . ich liege mit meinem Zuge etwas abseits von der Kompagnie, was ganz sympathisch ist. Wir müssen viel arbeiten, um die Unterstände für den Winter einzurichten. Tag und Nacht wird gebuddelt, Holz und Stroh nur bei Nacht geholt, die vordere Wand dazu benutzt und mit starken Balken zugedeckt. Meiner ist leider zu niedrig, dass ich nicht sitzen kann, muss also auf dem Rücken liegen und beim Scheine einer Kerze schreiben und lesen. In der vorigen Nacht hat es saftig geplanscht und jeden Augenblick fürchtete man eine Überschwemmung; doch nach und nach kommt man hinter die Kniffe und legt Entwässerungsgräben an. Gestern und die ganze Nacht hörten wir kolossales Artillerieschiessen aus der Richtung V., man macht gleich die schönsten Kombinationen, fällt es, so muss sich unsere Stellung ändern.

. . . . . Je näher wir R. kommen, desto brenzlicher wird es. Die Franzosen kennen genau die Stunde unserer Abwechslung. Ganz lautlos schlängeln wir uns ums Dorf herum, im Schutz unseres Hügels, bis wir an unsere Laufgräben kommen, durch die wir die Schützengräben einzeln erreichen, dabei veranstalten die Franzosen jedesmal eine kolossale Schiesserei und erhellen mit Leuchtkugeln die ganze Gegend. R. ist total zerschossen, die Häuser haben mitunter noch ihre ungefähren Umrisse, aber ausser einer Kuh, die wegen ihrer Milchproduktion sorgfältig gepflegt wird und einer Hündin, die kürzlich Familie erhalten hat, giebts kein lebendes Wesen. Die Keller werden zum Teil noch von Truppen besetzt; auch der Bataillonsstab liegt noch im Ort.

150 Meter vor uns liegen die Franzosen, man sieht nur ihre Gräben, und hin und wieder die Spaten oben erscheinen. Fünfzig Meter vor mir liegen zwei Tote von dem letzten kläglich verlaufenen Angriff. Um 5 Uhr früh kommt heisser Kaffee und die Post, wenigstens die Briefe. Tags kann man einige Stunden schlafen. Mittag- und Abendessen kann nicht mehr warm herangeschafft werden, dafür giebts Speck, Wurst und Schmalz. Am dritten Tag sind wir immer im Wald in Reserve. Da wird fleissig

gebaut an Hütten aus Holz mit Fenstern, die ebenso wie Türen aus den verlassenen Dörfern geholt werden. Wir Offiziere bauen uns ein Blockhaus mit Schlaf- und Wohnräumen, Öfen, Stühle, oft sehr schön, liefern die Ortschaften. Es bildet sich ein Walddorf mit Strassen, die benannt werden, Schilder werden fabriziert usw. Es wird immer zivilisierter. Wenn alles fertig ist, rücken wir wahrscheinlich ab.

..... In den Gräben kann man oft nur auf- und abrennen, so lang es hell ist, mit kalten Fingern schreiben. Die Franzosen sind kein ganz unthätiges Publikum. Man schiesst sich gegenseitig auf die Scharten. Nur bei Nebel kann man riskieren, herauszukriechen, um sich Kartoffeln herauszumachen und zu braten. Es wird aber auch dann in der ungefähren Richtung immerfort geschossen.

24. November

..... Eben wird Telephon in meinen Unterstand gelegt, ich kann aber nur mit dem Bataillon sprechen.

Unsere Kochkistenleute sind oft jeden Tag abends mit ihrem Wagen im Galopp durch die Granatzone gesaust, womöglich gegen Verbot, um ihre Kameraden nicht im Stich zu lassen. Über Strassen, die von der feindlichen Artillerie beschossen wurden, da sie weiss, dass von dort Nachschub, Ablösung, Munition usw. kommt und in die schon Riesenlöcher, in die man sechs Mann legen könnte, geschossen sind. Die verdienen alle das Eiserne Kreuz, weil sie durch heisse Zonen heisses Essen herbeibrachten ihren Kameraden, die den ganzen Tag nervenzerstörendes Feuer und Kälte und Regen aushalten mussten. Dazu Patrouillen gegen den Feind gehen. Einzelne Kerle werfen sich bei jeder Artilleriesalve, die dicht einschlägt, sofort herunter, um gleich wieder zum Beobachten in die Höhe zu sausen, denn oft ist das Artilleriefeuer nur Vorbereitung für einen Infanterieangriff.

..... Diesmal marschierten wir einen andern Weg; um 5 bei Anfang der Dämmerung zogen wir ab durch die nette französische Landschaft, ein bisschen süss und ein bisschen melancholisch. Die schwarzen kahlen Bäume wirken erfreulich kräftig, ebenso die Raben. Wir kamen durch E., wo Br. liegt, den ich grüssen liess. „Charmante“ Häuser mit kokett blassblauen oder rosa Anstrichen und Spalier. Viel Sinn für Architektur, die an italieni-

FRITZ RHEIN, IM UNTERSTAND

sche erinnert, bloss lange nicht so grossartig — etwas frauenzimmerhaft. Ich möchte hier nicht begraben sein. Wenn mans malt, käme im besten Fall eine französische Landschaft heraus und diese beschränkte Möglichkeit ist nicht ermutigend. Hinter E. geht die Strasse allmählich nach der Höhe herauf, auf der unsere Stellungen liegen. Wir müssen aber unten im toten Winkel bleiben. Mit hundert Meter Abstand voneinander marschieren die Kompagnien im Wiesengrund neben dem Bach, schlängeln sich vorsichtig um jede Höhe herum, denn der tote Winkel ist noch nicht ganz tot. Durch hinterlistige Senkungen und Falten saust manchmal ein Querschläger vorbei, er surrt, wie wenn ein grosses Insekt gegen eine Scheibe stösst. Überhaupt kamen wir nach und nach in die warme Zone, es wurde brenzlich. Die Herren Franzosen wissen, wann wir ablösen und schiessen in die Richtung im Dunklen. Rosa Blitze beleuchten den Himmel, nach zehn bis zwanzig Sekunden folgen vier Donnerschläge und vier Wolken bilden sich, aus denen die Ladung prasselt. Schrapnells. Unser Annäherungsgraben steht voll Wasser, wir mussten also übers Feld rauf und kamen mit Marsch! Marsch! in den Graben. — Die Kompagnie, die wir ablösten, hatte früh im Morgengrauen einen kleinen Infanterieangriff abgeschlagen. Ungefähr neunzig tote Franzosen waren vor der Front festgestellt. Ich versuchte durch Patrouillen einige holen zu lassen, um Waffe und Truppenteil festzustellen und zu beerdigen. Die Franzosen lassen jetzt ihre Gefallenen liegen, damit sie uns unangenehm werden. Drei Mann, die ich losschickte, kamen gleich wieder, weil Franzosen in grosser Überzahl auch hingekommen waren, um Waffen und Aussrüstung zu retten. Nach einer Weile gingen zwölf Mann hin, und erschienen bald wieder mit Gefallenen, die sie auf Gewehren trugen, mit Käppis, Ausrüstungsstücken und Papieren. Auch sie waren auf den Feind gestossen, doch noch schnell davon gekommen. Der Gefreite

FRITZ RHEIN, IM SCHÜTZENGRABEN

FRITZ RHEIN, FRANZÖSISCHES DORF

und Führer der Patrouille sagte: „Herr Leutnant, jetzt wollen wir uns mal 'nen Warmen holen."

Die Toten lagen dann bei Kerzenlicht im Unterstand. Es waren schwarze, stämmige, zähe Kerle, nicht mehr weit von vierzig, nach den Briefadressen aus der Gegend von Grenoble, also aus dem Gebirge. Ihre Gesichter waren blutig geschlagen, wahrscheinlich vom Fall auf die gefrorene Erde, die Züge, ebenso Arme und Hände verzerrt. Sie müssen mit Todesverachtung aus ihrem vordersten Graben losgerannt sein, um nach hundert Meter gegen Hunderte von Kugeln zu fallen. Ein Überläufer erzählte, es wäre ihnen gesagt worden, sie sollten Metz belagern und nur noch ein paar Deutsche auf dem Weg dorthin überrennen. Die französischen Offiziere sässen vergnügt in ihren Quartieren und amüsierten sich mit Damen. Bei den Gefallenen fand man kleine Stahlschilder, die sie vor sich stellen als Brustschutz, sie waren an vielen Stellen durchschlagen.

. . . . . Grandios ist das zerschossene R., besonders bei Nacht, am Tage darf man sich nicht darin sehen lassen; zeitweise schiessen die Franzosen andauernd hinein um allen Verkehr zu hindern. Vorgestern kamen die Pakete, kleine und grosse, auch die Riesenpakete für die Mannschaften mit Wollsachen und Tabak. Vielen Dank! Wir waren um 9 abends da, hungrig — totmüde, assen und kamen um 11 ins Bett. Ganz früh fingen wir dann gestern an die Liebesgaben für die Leute zu ordnen und auszupacken. Eine peinliche Arbeit in dem kleinen Raum. Um 10 wurde alarmiert. Der Divisionskommandeur wollte uns sehen. Die grosse Bagage sollte auch mit. Also im Hundegalopp einpacken, die eben aufgetrennten Pakete. Dann stellte sich das Bataillon so auf, als ob es den Feind erwarte, hinter eine Höhe versteckt, eine Sicherung wird vorgenommen. Exzellenz steht mit einem Stabe und lässt sich von den Häuptlingen die Kopfzahl der Kompagnien melden. Dann kam ein Parademarsch, zum erstenmal im Feldzug. Feste Kommandos, stramme Griffe — die Leute recken und verjüngen sich. Wenn man rückwärts sieht, eine gelbgrüne Schlange voll Wucht und Entschlossenheit. Wenn sie gleich so zum Sturm geführt würden, gäbs keinen Widerstand. Nach fünf Minuten ist alles vorbei. Exzellenz verschwindet im Auto über eine Höhe. Man steht noch so herum. E.'s Pferd stand zufällig da, ich setzte mich drauf und ritt allein spazieren durch das graue Wetter.

Sah ein Dorf mit herrlichem alten Gutshof. Grossartige Verhältnisse der Architektur. Dann kam ich in ein Tal unter einer von den Franzosen zersprengten nagelneuen Eisenbahnbrücke hindurch. Die Erde war weich und nass, der Schnee wieder weg. E.'s Pferd geht einen herrlichen Galopp. Bei so einem Ritt kriegt man den Kopf frei, ist in guter Luft und anständiger Gesellschaft.

FRITZ RHEIN, VERWUNDETER

ALFRED RETHEL, AUCH EIN TOTENTANZ VI

TOTENTANZ

Welcher Künstler wird uns den Tod malen, wie wir ihn jetzt sehen? Welche Gestalt wird er diesem Würger einer ganzen jungen Menschheit geben?

Der schöne Götterjüngling mit der umgekehrten Fackel, unter welchem Bilde sich die Griechen den Tod vorstellten, ist uns eine frostige, leere Allegorie. Er passte für einen Heldentod, der noch ästhetisch war, für den Krieger, der in der Schlacht wie in einem Zweikampf erlag, eine Wunde in der Brust oder im Haupte, aber selbst im Tode das Auge noch erfreuend durch achilleische Wohlgestalt.

Und das klappernde Gerippe, der nordische „Freund Hain", den Holbein und seine Zeitgenossen für ihre Totentänze verwandten, den Rethel, Klinger, Stuck und viele andere benutzten, passt auch nicht mehr. Er erscheint fast philiströs inmitten der Ereignisse der Gegenwart. Denn er ist eine bürgerliche Erscheinung; seine Aufgabe ist es die Greise und die Jungen, die Reichen und die Bettler, die Weisen und die Narren zu holen. Wobei er romantisch bürgerlichen Humor und mephistophelische, etwas literarische Sentimentalität entwickelt. Er ist, dem Zuge der Zeit folgend, allerdings modern geworden, er bringt Eisenbahnzüge zur Entgleisung und sitzt als Begleiter auf Flugfahrzeugen; doch bleibt er eine Gestalt der Enge, er ist als Todesbringer ein Detaillist, er ist durch und durch zivil. Er verkehrt mit seinen Opfern von Mund zu Mund, er ist ein persönlicher Tod.

Aber vielleicht kann nur ein persönlicher Tod künstlerisch gebildet werden. Bisher sind wenigstens nie zureichende Todesverkörperungen erfunden worden für die Massenmorde der Natur — bei Riesenüberschwemmungen, Vulkanausbrüchen oder asiatischen Millionenmetzeleien. Und wo moderne Künstler versucht haben, das Unpersönliche des blinden Massenverhängnisses darzustellen, ist immer nur etwas artistisch Merkwürdiges herausgekommen. Der Tod stellt sich der modernen Phantasie nicht mehr in einer Gestalt dar, sondern im unsichtbaren Bazillengewimmel, in kausal unübersichtlichen chemisch physikalischen Prozessen. Wie soll man den Tod zulänglich künstlerisch darstellen, der in einer Granate sitzt und die Körper vieler Menschen in einem Nu zu unkenntlichen Fetzen zerreisst! Es genügt nicht Freund Hain in Uniform ans Maschinengewehr oder ans Steuer eines Unterseebootes zu setzen. Das wäre wohlfeil illustrativ. Der Gott des Todes, der die Menschheit jetzt gegen sich selbst wüten lässt, dieser unpersönliche, überpersönliche Völkerwürger, der die Volksheere gegeneinanderhetzt und schrecklich gegeneinander prallen lässt, welche konkrete Gestalt ist ihm noch gemäss? Die Wirklichkeit erscheint phantasievoller als die Einbildungskraft des Künstlers. Reicht doch kaum die Gestalt des Gekreuzigten aus als Symbol für die furchtbaren Leiden dieses wissenschaftlich grausamen Krieges!

ALBRECHT DÜRER, DER REISENDE TOD. ZEICHNUNG. 1505. LONDON

Vielleicht erfinden und gestalten sich die Menschen eines Tages, in ferner Zeit, noch einmal einen Gott, der die mit sich selbst bekannt gewordene Menschheit regiert und verkörpert, wie Jehovah, Gottvater, Allah und andere Götter einzelne Völker und Rassen symbolisieren. Wenn diese That dem Genie der Menschheit gelingt, entstehen vielleicht neben dieser neuen Gottgestalt auch neue Gestalten des Teufels und des Todes. Eine Gestalt jenes Todes, die den erhabenen Mantel der Notwendigkeit um sich genommen hat, deren monumentalem Tanz, nach dem Rhythmus einer unverstandenen kosmischen Weise, wir in dieser Zeit zuzusehen gewürdigt werden und deren hoheitsvoller und zugleich ekler Unerbittlichkeit gegenüber alle andern Gestalten des Todes wirken wie Fibel- und Katechismusbilder. K. Sch.

ADOLF MENZEL, DER TOD ALS TROMMLER
VIGNETTE AUS KUGLERS GESCHICHTE FRIEDRICH DES GROSSEN

WILHELM ALTHEIM, RADIERUNG

WILHELM ALTHEIM †

VON

ROBERT BAUER

WILHELM ALTHEIM, RADIERUNG

Wer von einem neuen oder doch einem für viele neuen Künstler berichtet, von dem erwartet man, dass er zunächst einige biographische Notizen über den Betreffenden bringe. Dazu bietet das Leben Altheims keinen Anlass. Seine Kunst ist wichtiger als sein Leben; darum könnte auch aus seiner Biographie für seine Kunst wenig hergeleitet werden. Schauplatz der Kunst Altheims ist Frankfurt a. M. Die Stadt, in der schon manche Grösse und viele Talente nicht nur örtlich gewirkt, sondern auch ihren Weg gefunden haben. Courbet, Burger, Eysen, Burnitz, Lidenschütz, Becker, Scholderer, Morgenstern, Thoma, Trübner, Böhle. Eine stattliche Zahl. Und sie alle haben Anregungen und grossenteils noch mehr in Frankfurt und Frankfurts Umgebung empfangen.

Aber was von Frankfurt bei diesen befruchtend und belebend auf ihre Kunst gewirkt hat, das war es bei Altheim nicht. Bei diesen Künstlern war es meist die Umgebung Frankfurts, die Landschaft, der nahe Taunus.

So ist es bei Altheim nicht. Denn oft ist seine Landschaft nur die Staffage zu seinen Menschen; und wo sie mehr sein will, ist sie oft nicht mehr deutsch, wird sie romantisch oder römisch, oft geradezu römische Campagna. Ich erinnere nur

Anm. d. Red.: Wilhelm Altheim ist, nachdem dieser Aufsatz schon seit längerer Zeit geschrieben war, am ersten Weihnachtstag in Frankfurt a. M. im Alter von nur 43 Jahren gestorben. So sind wir in die schmerzliche Notwendigkeit versetzt, diese erste Würdigung des Künstlers zugleich als einen Nachruf bringen zu müssen.

an das Gemälde: „Heiliger mit Bär", das überhaupt einen Markstein in Altheims Schaffen bildet. Ferner an die in Italien entstandenen Bilder.

Und doch ist die Kunst Altheims frankfurterisch. Das will schon etwas heissen. Denn es ist gar nicht mehr leicht, die richtige Eigenart dieser Stadt anno 1914 herauszufinden. Die derbe herbe Eigenart, wie sie in Altheims Menschen, in den von ihm herausgegriffenen und individualisierten Typen

Da ist Wilhelm Altheim zu Hause; dort sucht und findet er unter Gärtnern, Landarbeitern, Knechten die Menschen, die er zeichnet. Trotzig, eigensinnig, dickköpfig, ungeschlacht und immer scharf charakterisiert. Aber nie in die Manier geratend. Er hat nicht nur den streitsüchtigen Fuhrmann, sondern auch den pfiffigen Kleinhändler und den schlichten Landarbeiter gezeichnet. Manches Mal stärkste Charakteristik in der Zeichnung, die fast

WILHELM ALTHEIM, BAUER MIT PFERDEN

hervortritt, wie sie heute noch mehr fast im „Sachsenhäuser" als im Frankfurter der Innenstadt sich aufbewahrt hat.

Denn Frankfurt ist heute preussische Provinzstadt, berlinisierte Grossstadt geworden, und die eigene Physiognomie der alten freien Stadt am Main schwindet mehr und mehr. Das Frankfurt aus den den Zeiten des Bürgerkapitäns und Adolf Stoltzes ist vorbei. Nur in den Vorstädten, an der Peripherie, in Sachsenhausen, Heddernheim, Eckersheim, wo sich die Häuserviertel noch hie und da mit dem offenen Feld kreuzen und berühren, bleibt der Charakter und Dialekt des alten Frankfurt noch zurück. Und auch da mehr bei den niederen als den höheren Schichten der Bevölkerung.

an Menzel erinnert; dann wieder träumend, mild, deutsch-poetisch, ein Zug zur Romantik.

Altheim ist als Zeichner nicht „modern". Sein Strich ist sicher und gewandt wie der Buschs. Selten ein Versagen des zeichnerischen Vermögens vor dem Gegenstand.

In seinen Zeichnungen (in Tusche, Blei, Kohle und Buntstift) und Radierungen ist Sicherheit und Ruhe. Jene Sicherheit und Ruhe im künstlerischen Werk, die er im Leben nicht gefunden hat. Ein anderer hätte an seiner Stelle mehr aus sich gemacht, er will es nicht, kann es nicht. Deutsch und — frankfurterisch ist seine Kunst, rauh wie sein Schicksal, aber ehrlich, und umrankt von der blauen Blume der Romantik.

WILHELM ALTHEIM, LÄNDLICHE SZENE

WILHELM ALTHEIM, BAUERNWAGEN

WILHELM ALTHEIM, RUHENDER PFLÜGER

WILHELM ALTHEIM, BAUERNHOF

AN DER RUSSISCHEN GRENZE. ZEICHNUNG EINES SCHÜLERS DER QUARTA
FICHTE-GYMNASIUM, BERLIN

WIE UNSERE KINDER DEN KRIEG SEHEN

Neulich hielt mir ein Bekannter eine flammende Rede. Der Krieg, den wir erleben, sei so grausam, sei so voll unerwarteter Schrecken, dass er sicher der letzte sein würde. Eine Wiederholung solcher Menschenschlächterei sei nicht mehr möglich. Er wurde um so heftiger, je bestimmter ich den Kopf schüttelte. Als er endlich inne hielt, um nun doch meine Gegengründe zu vernehmen, wies ich wortlos mit dem Finger zum Fenster hinaus. Dort zogen Gymnasiasten, wohl an die hundert, im strammen Gleichschritt vorbei, eine Binde um den Arm, eine Militärmütze auf dem Kopf, um auf dem Felde zu üben. Und hinterher kam ein anderer Trupp gezogen, vornweg Zwölfjährige und dann immer Kleinere bis zu den Fünfjährigen hinab, alle mit Fahnen, Gewehren, Pistolen und Säbeln, aus voller Kinderkehle ein Vaterlandslied singend.

Es beschäftigt sich heute die ganze deutsche Jugend mit dem Krieg. Er ist in allen ihren Beschäftigungen, in allen ihren Spielen und Phantasien. Er ist gewaltsam auch in die Zeichenklassen unserer Gymnasien gedrungen und das einzige Motiv der jungen Zeichenversuche geworden. Wenigstens dort, wo ein verständiger Lehrer die Knaben bei ihren lebendigsten Interessen zu fassen weiss und wo es ihm gelingt, in das Spiel unmerklich den Ernst des Handwerkes und der fleissigen Arbeit zu bringen. Wir bilden hier einige Kriegszeichnungen ab, die aus einer grossen Anzahl ähnlicher und gleichwertiger Blätter ausgewählt worden sind und die der Art nach, wie sie entstanden sind, etwas Vorbildliches haben. Sie stammen aus der Zeichenklasse des Berliner Fichte-Gymnasiums in der Emser Strasse und sind unter der Anleitung des dort als Lehrer thätigen Malers Thon angefertigt worden. Es sind durchweg farbige Aquarell- oder Guascheblätter; sie alle sind frei aus der Phantasie, ohne Vorlagen oder andere Hilfsmittel gezeichnet, der Lehrer hat nichts daran gethan, sondern nur in kritischen Augenblicken allgemeine Ratschläge gegeben. Eben darum lässt sich von diesen Zeichnungen deutlich ablesen, wie die Knaben sich den Krieg vorstellen und wie sich die Begabung naiv äussert.

Über die Umgestaltung des Zeichenunterrichts an den höheren Schulen ist in den letzten Jahren viel gesprochen und geschrieben worden. Ohne darauf nochmals einzugehen, kann man sich angesichts der Resultate, wie sie im Fichte-Gymnasium — und auch anderswo — vorliegen, mit den Neuerungen einverstanden erklären. Es wiederholt sich in allen Schulen, nach den bisherigen Erfahrungen, die Erscheinung, dass die Lust am selbständigen Zeichnen und Erfinden früh schon erwacht, dass sie aber um das vierzehnte Lebensjahr herum erlischt. Die „Künstler“ der Schulen sind recht eigentlich die Quintaner und Quartaner; in der Tertia versiegt das Interesse schon wieder und es ist im Fichte-Gymnasium eine Ausnahme, dass Ober-Tertianern einige der besten Blätter gelungen sind. In den höheren Klassen wird die Selbstkritik zu rege, das naive Erfinden genügt den Schülern nicht mehr, sie wenden sich fast ausschliesslich dem mehr wissenschaftlichen Projektionszeichnen zu. Das ist insofern gut, als dadurch die mögliche Einbildung der Knaben, ihre Zeichnungen seien Kunst, von selbst korrigiert wird. Man muss diese freien Zeichenübungen etwa so betrachten wie das Turnen. Auch das macht den Knaben Freude; während sie sich aber am Spiel der Muskeln ergötzen, werden sie unmerklich dadurch gekräftigt und zur Disziplin erzogen. Ebenso haben sie, während sie ihre Vorstellungen ins Bildhafte zu übersetzen suchen, neben dem geistigen Vergnügen, den Gewinn, dass sie ihre Anschauungskraft stärken, nicht mehr mit dem Auge über die Erscheinungen hinweggleiten, sondern alles Einzelne mit festem Blick auf Form und Farbe hin ansehen lernen. Das Zeichnen, das früher ein langweiliger Zwang war, wird den Knaben zu einer persönlichen, interessanten Angelegenheit.

Wie sehr das eben jetzt der Fall ist, beweisen schon die wenigen hier abgebildeten Blätter. Sie zeigen ausserdem ziemlich gut, wie diese Art Kinderzeichnungen entstehen. Alle Kinder sind vollkommen Ideenzeichner und es ist jedesmal eine Frage der natürlichen Anlage und der Kraft der Erinnerungsbilder, wie weit sie die Ideen zu realisieren vermögen. Jeder Knabe hat sein besonderes Stoffgebiet. Ist der Vater bei der Marine, so lebt sich die Phantasie des Sohnes in Torpedobooten, Unterseebooten und Seeschlachten aus; ist der Vater Fabrikant von Automobilen, so kann man sicher sein, dass das Automobil in den Schlachtenbildern die erste Rolle spielt. Es fällt dann auf, dass die Schiffstypen oder die Automobile sachlich korrekt gezeichnet sind. In dieser Weise zeichnen alle Knaben nicht die Sache selbst, sondern ihr partielles Wissen um die Dinge. Sie illustrieren, zum Beispiel, die Kriegsberichte der Tageszeitungen. Da ist Lüttich aus der Vogelperspektive mit dem darüber schwebenden Zeppelin, dessen Bomben furchtbar wirken, während die Granaten der Belgier alle unterhalb des Ballons krepieren. Da ist,

VERPROVIANTIERUNG. ZEICHNUNG EINES SCHÜLERS DER OBER-TERTIA
FICHTE-GYMNASIUM, BERLIN

DIE SCHLACHT BEI LAGARDE. ZEICHNUNG EINES SCHÜLERS DER OBER-TERTIA
FICHTE-GYMNASIUM, BERLIN

angeregt durch den Feldpostbrief eines Lehrers an die Klasse, eine Verproviantierung gezeichnet, mit einer deutlich ulkigen Note. Da ist die oft erwähnte „Goulaschkanone“ als Silhouette oder der Aufmarsch der Deutschen und Russen an der Grenze, naiv wie ein Fibelbild und alles hübsch nebeneinander: der General, die Kanone, der Wodki, die Grenze und die Eisenbahn. Die Begabung äussert sich an ganz verschiedenen Punkten. In diesem Blatt „An der russischen Grenze“ ist sie in einigen der grossen Soldatengestalten, die überraschend sicher aus dem Kopf gezeichnet sind. In der „Verproviantierung“ ist sie vor allem in der ausdrucksvollen Silhouette des getroffenen Russen auf der Höhe und in der vorwärts gezerrten Kuh; in der „Schlacht bei Lagarde“ ist sie in der ausgezeichneten Raumwirkung der Landschaft. Es geht in vielen Zeichnungen dieser Art blutrünstig genug zu, aber immer auch recht friedlich. Es ist überall eine gewisse Bleisoldatengrausamkeit. Sehr oft mit einer humoristischen Note. Bei einigen Schülern spürt man, dass sie vieles gesehen haben, Kunstausstellungen oder Reproduktionen. Hier und da tritt eine überraschend „flotte“ Sicherheit hervor, ein gewisser Anspruch auf Künstlertum. Das ist dann etwas fatal. Erfreulich ist es, dass gewisse technische Verfahren, wie der Linoleumschnitt, geübt werden. Hier berührt sich der Zeichenunterricht mit dem Handfertigkeitsunterricht, mit der Handwerkslehre. Alles Handwerkliche aber kann gar nicht zu früh und zu eifrig gepflegt werden. Im Fichte-Gymnasium sind einige gut gelungene Proben solcher Übungen aus der Friedenszeit vorhanden, Tierdarstellungen, Blumen und anderes mehr. Jetzt aber herrscht dort, und auch wohl an anderen Schulen, wo solche Übungen getrieben werden, allein das Kriegsmotiv. Man erkennt auch vor diesen Kinderzeichnungen wieder, wie sehr die Deutschen ein Volk in Waffen sind, wie die Knaben den künftigen Kriegerberuf in ihren Lebensinstinkt aufgenommen haben und wie der beste Teil ihrer Romantik mit der Wehrpflicht schon bedeutungsvoll und ahnend spielt.

K. Sch.

SCHÜLERZEICHNUNG, FICHTE-GYMNASIUM, BERLIN

AUGUSTIN COPPENS, DAS ZERSTÖRTE BRÜSSEL

DIE ZERSTÖRUNG VON BRÜSSEL IM JAHRE 1695

VON

CURT GLASER

Es wird in Deutschland zu viel um diesen Krieg geschrieben. Die Zeit will Thaten, nicht Worte. Die draussen stehen, sind sich dieser Wahrheit besser bewusst als viele, die daheim bleiben mussten. Sie wissen um die Grösse ihrer Aufgabe, ihrer Verantwortung. Die wenigen Sätze, in denen der Generalstab die Ereignisse kundgiebt, sprechen klarer als viele langatmige Erörterungen und Diskussionen, die von minder Berufenen an sie geknüpft wurden. Warum in Löwen Gericht gehalten werden musste, wie es kam, dass der Kathedrale von Reims die schwere Beschiessung nicht erspart werden konnte, das weiss die Welt aus den eindeutigen und bestimmten Kundgebungen unserer Heeresleitung.

In würdigen Worten ward die Rechtfertigung von Ereignissen gegeben, deren Tragweite keineswegs unterschätzt wurde. Der Krieg ist ein grausames Handwerk. Er darf nicht schonen, was ihm im Wege steht. Aber er verneint nicht die Zivilisation der Völker, nicht die Werte der Kultur. Keinen Feldherrn verdammt die Nachwelt, der in mörderischen Schlachten Hekatomben opfert. Aber der Fluch der Geschichte haftet an dem, der das Blut Unschuldiger vergoss oder sinnlos die Denkmäler nationaler Vergangenheit zertrümmert. Zahllos sind die Kunstwerke, die den Schrecken der Kriege zum Opfer fielen. Ihr Schicksal ward vergessen, weil es unabwendbar war. Allein die Thaten sinnloser Zerstörungswut haften im Gedächtnis der Völker. Solchen Makel versuchten die Feinde an unseren Namen zu heften. In abzuwenden, erliess die deutsche Heeresleitung jene Erklärungen, die nur denen nutzlos dünken konnten, die alle Lehren der Vergangenheit vergassen.

Denn Steine reden.

Die Ruinen des Heidelberger Schlosses zeugen heute noch von der Verheerung der blühenden Pfalz durch

AUGUSTIN COPPENS, DAS ZERSTÖRTE BRÜSSEL

die Söldnerscharen Ludwigs des Vierzehnten, nachdem längst die Gräber der Menschen vergessen sind, die damals den Tod fanden. Und die Geschichte jener Brandschatzung, die nicht kriegerische Notwendigkeit war, sondern planmässige Verwüstung und Plünderung eines wehrlosen Landes blieb lebendig in jenen steinernen Zeugen, deren Schicksal die Väter ihren Söhnen künden.

„Les pierres parlent," „die Steine reden: sie erzählen von den Leiden, den Kämpfen und Siegen der Väter", diese Worte sprach vor noch nicht langer Zeit ein Brüsseler Bürgermeister, und er dachte an die Greuelthaten jener selben französischen Kriegshorden, die 1689 auf Louvois' Befehl Heidelberg, Mannheim, Speier, Worms und Hunderte von kleineren Orten der Pfalz verbrannt hatten. Sechs Jahre später teilte Brüssel das Schicksal jener blühenden deutschen Städte. Zur Vergeltung für den Fall von Namur, das in einem der früheren Feldzüge die Beute Ludwigs XIV. geworden war, und das nun Wilhelm von Oranien zur Übergabe zwang, verhängte Marschall Villeroi ein Bombardement über die wehrlose Stadt. Dreitausendvierhundert Häuser fielen der Feuersbrunst zum Opfer, viele andere wurden schwer beschädigt. Der alte Marktplatz, der Stolz der Stadt, war nicht mehr. Mit dem Stadthause verbrannten die vielbewunderten Gerichtsbilder des Rogier van der Weyden, das berühmte Kambysesbild des Rubens und das stolze Gruppenporträt Brüsseler Ratsherren, das Van Dyck geschaffen hatte.

„Ruinae Bruxellenses." „Gallischer Grausamkeit trauriges Zeugnis" steht auf dem Titelblatt einer Folge von Radierungen, die in jenem Trauerjahre 1695 erschien, um das Bild einer ebenso grauenhaften wie sinnlosen Zerstörung für alle Zeiten zu bewahren. Augustin Coppens ist der Zeichner. Fünf von den zwölf Blättern radierte er selbst, die übrigen Richard van Orley. Eine Folge von Kopien, die der rührige Peter Schenk herausgab, zeugt von der Verbreitung der Stiche.

Da sieht man die Trümmerhaufen, die ehemals Strassen waren, leere Mauern, die noch von der einstigen Pracht städtischer Paläste und Zunfthäuser zeugen, Ruinen ausgebrannter Kirchen und Plätze, auf denen aus Schutt und Asche Wälle sich türmen. Nicht lange stand dieses Bild der Verwüstung, das Coppens in meisterlicher Anschaulichkeit bewahrte. Die Brüsseler haben mit erstaunlicher Schnelligkeit ihre Stadt wieder zu errichten gewusst.

Der Generalstatthalter Maximilian Emanuel von Bayern stellte aus eigenem die Mittel zur Verfügung, und binnen weniger Jahre war eine neue Stadt aus den Ruinen erstanden. Als endlich nach zwei Jahrhunderten mit dem

Neubau des Brothauses der Hauptmarkt wieder seinen monumentalen Abschluss gefunden hatte, war wohl das Gedächtnis an jene Vergangenheit noch nicht erloschen. Aber politische Rücksichten realerer Art dämpften die Gefühle, die ehemals an solche Erinnerungen sich knüpften.

Das Beispiel von Brüssel zeigt, dass Völker vergessen können. Es lehrt aber auch, dass das Gedächtnis der Steine länger währt als das der Menschen. Dessen sollten sich alle bewusst sein, die heut keine Schonung für Kunstwerke kennen wollen, wo Menschenleben auf dem Spiele stehen. Wir dürfen zufrieden sein, dass unsere Heeresleitung sich ihrer Verantwortung auch gegenüber den Denkmalen der Kultur besser bewusst blieb. Das grosse Ziel des Krieges ist jetzt einziges Gebot. Was ihm entgegen steht, muss fallen. Die Ruinen, die auf dem Wege bleiben, sollen aber nicht von leichtfertig sinnloser Zerstörung zeugen wie die Trümmerhaufen, die Ludwigs XIV. Heere hinter sich liessen. Wenn die Steine von Löwen reden, so sollen sie von der Missethat der Einwohner erzählen, die aus dem Hinterhalt auf deutsche Soldaten schossen, die verstümmelten Statuen der Reimser Kathedrale von der Schuld der Franzosen, die deutsche Truppen zwangen, mit ihren Granaten diesem edlen Bauwerk schweren Schaden zu thun.

CHRONIK

VOR DEM FEIND GEFALLENE KÜNSTLER UND KUNSTARBEITER

In Nordfrankreich fiel, vierunddreissig Jahre alt, Professor Dr. *Karl Heinrich*, der Leiter der fürstlichen Bibliothek und der Sammlungen in Donaueschingen. Ursprünglich Philologe, aber aus innerem Drang künstlerischen Interessen zugewandt, gedachte er die ihm erst seit zwei Jahren unterstellten Sammlungen in modernem Sinn völlig umzuordnen und nach einem gut ausgearbeiteten Programm zu ergänzen. Er hatte bereits in Donaueschingen und Schloss Heiligenberg aufs glücklichste begonnen.

Im Westen ist der Berliner Maler *Alfred Liedke* im neununddreissigten Lebensjahre gefallen. Seine Landschaften gehörten in den Jahresveranstaltungen der Grossen Berliner Ausstellungen stets mit zu den besten und lebendigsten, sie waren geistreich im Motiv und in der Technik und erfüllt von einer innigen Heimatsempfindung. Der Verlust wird vor allem in den Kreisen der Berliner Künstler schmerzlich empfunden.

Ebenfalls im Westen ist der Baurat *Paul Drescher* gefallen. Er gehörte dem Ministerium der Öffentlichen Arbeiten an und hat sich besonders auf dem Gebiet der Denkmalspflege hervorgethan. Daneben hat er eine lebhafte Thätigkeit als Erbauer von Villen und Landhäusern entfaltet.

Ernst Gabler

Keine Berichtigung kann mit grösserer Freude gegeben werden als die, dass sich die Meldung, der Berliner Maler Ernst Gabler sei im Westen gefallen, als falsch herausstellt. Gabler hat an Berliner Freunde ein Schreiben gerichtet, worin er mitteilt, dass er vierfach verwundet worden und – nachdem er zwanzig Stunden unbeachtet auf dem Schlachtfeld gelegen hätte – von französischen Samaritern aufgehoben und als Gefangener in ein französisches Hospital geschafft worden ist. Gabler teilt ferner mit, dass seine Wunden gut heilen, und dass er in zufriedenstellender Weise verpflegt und behandelt wird. Es erfüllt uns und alle die von Gabler wissen mit Genugthuung, dass sein vornehmes Menschentum und sein feines Talent der deutschen Kunst erhalten worden sind. Wie wir hoffen: ohne weitere Gefährdung.

BERLIN

Bei *Ed. Schulte* hatte Artur Kampf einen Karton und sechsundzwanzig Studien zu dem der Berliner Universität bestimmten Monumentalgemälde „Fichte als Redner an die deutsche Nation“ ausgestellt. Diese Ausstellung von Studien vor Beendigung der Hauptarbeit ist ungewöhnlich und wohl nur mit dem Krieg und dem Sujet zu erklären. Besondere Hoffnungen erwecken die Vorarbeiten nicht. Die Modelle der Einzelstudien sind zweckvoll und nützlich zurechtkostümiert worden, dadurch wirken diese Arbeiten unnaiv; der Karton ist eine aus „Stellungen“ aufgebaute Komposition im Stil der alten Historienmalerei. Kampf sucht aus Studien eine Einheit herzustellen; der hoffnungsvollere Weg wäre es, wenn er eine künstlerisch gefundene Einheit in Studien hinterher zerlegen würde.

Alte und neue Bilder von Th. v. Brockhusen waren bei *Paul Cassirer* zu sehen. Der Gesamteindruck des Bildersaales war vorzüglich: reich, freudig und doch ruhig. Leider ist die Wirkung nicht so ausdauernd und tiefgehend wie sie stark ist, weil die Romantik von Brockhusens nachdrücklicher Landschaftslyrik zu grossen Teilen auf der Technik beruht. Immerhin gehört dieser Maler heute schon in die Reihe der guten Landschafter dieser Epoche, ein Platz in der Geschichte der neueren deutschen Malerei ist ihm sicher.

Bei *Fritz Gurlitt* hatte Curt Herrmann eine Anzahl seiner wohlgepflegten Bilder auf einem leuchtenden blauen Wandton mit ungewöhnlichem Geschmack arrangiert und eine gute dekorative Gesamtwirkung erzielt. Dieselbe Sicherheit im Herausarbeiten dekorativer

ERNST GABLER, DAS POTSDAMER STADTSCHLOSS, RADIERUNG
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Wirkungen sowie eine bedeutende Erfahrung im künstlerisch Technischen sind auch in den einzelnen Bildern. Oskar Moll zeigte eine lange Reihe von Bildern, die, immer noch so wie früher, Werke eines geistreichen Ungefährs sind, Farbenornamente voller Witz und Unruhe. Von Gablers, des fälschlich Totgesagten, zierlich sachlichen Radierungen, die ebenfalls bei Gurlitt zu sehen waren, bilden wir zwei Proben ab. Hervorgegangen aus der Schule der Zeit erfreuen sie durch eine stille Solidität und eine nicht engherzige Treue und Achtung vor der Natur.

K. Sch.

Zwei bekannte Maler sind in diesen Wochen gestorben: Anton von Werner in Berlin und Gotthardt Kuehl in Dresden. Von Beiden wird im nächsten Heft ausführlich zu sprechen sein.

Als Nachfolger Anton von Werners in der Leitung der Berliner Akademie, wird Artur Kampf genannt. Möge es in diesem Fall heissen: nomen est omen. Denn wenn die Berliner Akademie nicht jetzt in eine gründliche Reorganisation, das heisst in eine Periode des Kampfes eintritt, so wird sie im Kunstleben ein zu berücksichtigender Faktor nicht mehr sein.

Die Übersetzung der Dichtung des spartanischen Dichters Tyrtaios, die Werner Schmidt zu der dem vorigen Heft beigegebenen Lithographie angeregt hat, ist dem von Lorenz Staub herausgegebenen schönen Buch „Liederdichtung und Spruchweisheit der alten Hellenen" (Verlag von W. Spemann, Stuttgart) entnommen worden.

Der deutschen Jugend Handwerksbuch. Herausgegeben von Ludwig Pallat. Mit 193 Abbildungen im Text und vier farbigen Tafeln, 1915. B. G. Teubners Verlag, Leipzig und Berlin.

Ein Buch, nach dem man als Geschenk für seine Kinder mit Befriedigung greift, denn es enthält vorzügliche Anleitungen die Jugend in einer interessanten und zugleich nützlichen Weise zu beschäftigen und so die Gefahren des Müssigganges in den Freistunden zu beseitigen. Es sind mit Verständnis Handwerkstechniken gewählt und faßlich dargestellt, mit deren Hilfe die Kinder bald zu fertigen Resultaten kommen können, was durchaus wichtig ist und die ihnen bei der Ausübung das Gefühl einer kleinen Selbständigkeit geben. Mit einer schönen Listigkeit werden die Kinder, während ihnen die schönsten Spiele, nämlich die produktiven, dargeboten werden, in die Praxis verschiedener Handwerke eingeführt und sie erfahren bei ihrem Probieren und Dilettieren Dinge, lernen Handgriffe und sehen Entstehungsvorgänge ein, die ihnen für das ganze spätere Leben wichtig werden. Die Übungen, wozu dieses Buch anregt, weisen hinüber zu den Handfertigkeitsübungen in den Schulen. Es giebt da ein Kapitel Bastelarbeiten, Anleitungen für Arbeiten aus

ERNST GABLER, SCHLOSSHOF, RADIERUNG
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Papier und Pappe, Lehren für den Linoleumdruck, Anweisungen für die Herstellung von Schmuckpapieren, von Spielgerät aus Naturholz, für grössere Holzarbeiten und endlich für elektrische Apparate. Im Spiel lernt das Kind die Entstehungsgeschichte der Dinge seiner Umgebung, es wird dadurch klarer und steht nicht mehr ahnungslos vor den Erscheinungen des Handwerks, wie die vorige Kindergeneration noch dastand. Der Herausgeber hat als Dezernent am Kultusministerium schon viel für die Jugend in der Schule nach dieser Richtung gethan; sein Buch trägt die Anregungen nun auch in weitere Kreise und hilft dazu, die Jugend unmerklich, im Spiel zu einem besseren Deutschtum wieder zu erziehen.

K. Scheffler

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Der Krieg und die deutsche Kunst. Von Momme Nissen. Herder'sche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. Br.

Unsere Feinde wie sie einander lieben. Kritische Äusserungen berühmter Franzosen, Engländer, Russen, Belgier, Japaner und ihrer Verbündeten. Herausgegeben von Werner Klette. Mit 75 Karikaturen. Im Delphin-Verlag, München.

Das Heilandleben in deutscher Bilderkunst. Aus der deutschen Hausbildnerei des Kunstwarts. München, bei Georg D. W. Callwey im Kunstwartverlag.

1914. 12 Lithographien von René Beeh. Goltz Verlag, München.

Kriegsbilderbogen Münchner Künstler, II. Mappe. Goltz Verlag, München.

Klabund-Seewald. Kleines Bilderbuch vom Krieg. Goltz Verlag, München.

Sturm-Bücher VII

Zur neuen Kunst von Adolf Behne. Verlag des Sturm, Berlin 1915.

Von deutscher Kunst von G. Grosch. Johannes W. Meulenhoff Verlag, Leipzig 1914.

Unsere Helden 1914, eine Mappe Lithographien von Willi Geiger. Im Graphik Verlag, München.

An die Pferde, Gedenkblatt von Willi Geiger, Lithographie. Im Graphik Verlag, München.

DREIZEHNTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. JANUAR AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Kunst und Künstler

DER NORDISCHE GEIST
IN DER FRANZÖSISCHEN ARCHITEKTUR

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Vor einiger Zeit gab mir der Zufall eine neuere deutsche Publikation von Denkmälern französischer Baukunst in die Hand, ein Gelegenheitswerk ohne alle wissenschaftlichen Ansprüche, das weder der kunstgeschichtlichen Forschung noch irgendwelchen pädagogischen Absichten dienen will, sondern lediglich, wie es im Vorwort heisst, den Amateurinstinkten und der Freude des Herausgebers an historischer Architektur sein Entstehen verdankt. Das Werk stellt den ersten Band einer grösseren Sammlung dar, die unter dem Gesamttitel „Charakterbauten des Auslandes" vom Verlag Wilhelm Meyer-Ilschen in Stuttgart herausgegeben wird, und besitzt, obwohl bereits vor vier Jahren erschienen, in diesem Augenblick einer neuen deutschen Invasion auf französischem Boden, den Reiz erhöhter Aktualität. Nicht etwa, weil in dem Buche besonders gelungene Abbildungen zu finden wären, die gewissermassen als Illustrationen zu den Schilderungen französischer Architektur- und Städtebilder dienen könnten, denen man jetzt so häufig in Feldpostbriefen und Zeitungsartikeln begegnet, sondern weil es in nachdrücklicher und eindeutiger Weise auf den germanischen Ursprung der französischen Architektur hinweist und an einer Reihe merkwürdiger Beispiele den ehemals so starken Einfluss des nordischen Kunstgeistes enthüllt. Es sei nochmals betont, dass dem Herausgeber offensichtlich jede kunstpatriotische Tendenz fern gelegen hat; die Abbildungen des Werkes sind bewusst, ohne jede Systematik, lediglich um ihrer künstlerischen Wirkung willen und so, wie sie der Zufall auf Reisen dem Sammeleifer bot, zusammengestellt. Wer aber darin zu lesen versteht, wird aus den Tafeln des Werkes mehr gewinnen, als einen nur oberflächlichen Eindruck von den Wirkungen französischer Baukunst; er wird deutlich jenen zwiespältigen Geist darin erkennen, der von alters

her, seit dem Zusammenbruch der Römerherrschaft in Gallien, die Architektur Frankreichs beherrscht hat, jenen typischen Dualismus, der stets da zu beobachten ist, wo sich im Geistesleben eines Volkes die Einwirkungen verschiedener Rassenelemente bemerkbar machen.

Germanen waren es, welche in den gallischen Provinzen das Erbe der römischen Herrschaft antraten. Sie brachten aus ihrer Heimat keine selbständige, aus Eigenem erstarkte Kultur mit, sondern bauten auf den Trümmern der vorgefundenen Tradition auf, ohne dass schon irgendwie eine rassenbewusste Auseinandersetzung mit der antiken Überlieferung zu beobachten wäre. Die Reiche der Goten, Vandalen, Burgunden, sagt Dehio, sind entstanden und wieder vergangen, ohne zu einem eigenen Blatt in der Kunstgeschichte Stoff zu geben. Erst mit Karl dem Grossen wird das Germanentum eine aufbauende, selbständig gestaltende Macht in der Weltgeschichte. Von nun an spürt man dauernd in Politik und Geistesleben die schöpferischen Wirkungen der nordischen Rasse. Was die Baukunst betrifft, so leitet die Epoche Karls des Grossen die bis auf den heutigen Tag nicht mehr unterbrochene Folge der denkwürdigen Auseinandersetzungen zwischen nordisch-germanischem und südlich-romanischem Kunstempfinden ein. Von nun an wird die antike Überlieferung, wie sie in den zahlreichen Denkmälern aus der Zeit der Römerherrschaft an allen Orten noch angetroffen wurde, nicht mehr kritiklos aufgenommen und äusserlich nachgeahmt, sondern es wird bewusst eine Umformung aus eigener Kraft, eine Anpassung an die eigene, allmählich erstarkte Kunstempfindung versucht. Es lässt sich beobachten, wie nach und nach ein fremdes Element nach dem andern abgestossen wird, wie das übernommene Erbe, durch den Rasseninstinkt gereinigt, zu einer neuen Synthese verwertet wird. Das primäre Gesetz antiken Bauwollens, das Gesetz der Symmetrie, wird unbedenklich aufgegeben, eine neue freiere Auffassung in der Anordnung und Verteilung der Baumassen macht sich allmählich geltend: die bewusst unsymmetrische, auf malerische Wirkung abzielende Gruppierung; und was die Masse selbst betrifft, ihre Gliederung und Aufteilung im einzelnen, so zeigt sich eine starke Neigung zur Herausarbeitung des Funktionsausdruckes, zur Betonung des Besonderen, für die einzelne Bauaufgabe Charakteristischen, im völligen Gegensatz zu den typisierenden Tendenzen der römischen Architektur. Der (fälschlich sogenannte) romanische Stil, dessen Entwicklung mit der fränkisch-karolingischen Bauweise etwa einsetzt, ist die erste reife Frucht dieser grossen, mit lebendiger Thatkraft geführten Auseinandersetzungen geworden.

Einzelne Elemente dieses neuen Stils haben, wie bekannt, im zwölften und dreizehnten Jahrhundert im Herzen Frankreichs eine rasche, auf einen Punkt hintreibende Ausbildung und einseitige Übersteigerung erfahren, eine Entwicklung zu neuer bewusster Gesetzmässigkeit und strenger Systematik, deren höchste und schönste Blüte wir in der hehren Majestät der grossen gotischen Kathedralen bewundern. Über diese Entwicklung und über die französisch-deutschen Kunstbeziehungen dieser Zeit hat Wilhelm Worringer vor kurzem erst in diesen Heften berichtet*. Wir wollen daher die Geschichte dieser Entwicklung hier nicht wiederholen, sondern die Spuren des nordischen Baugeistes in Frankreich weiter verfolgen, ins späte Mittelalter hinein, wo sie sich an einer Reihe von Denkmälern der Profanarchitektur, in den Wehr- und Burgenbauten und in den Befestigungswerken der städtischen Siedlungen, in besonders markanter und eindrucksvoller Weise ausgeprägt finden.

Bisher hatte die Religion, als beherrschendes Lebensmotiv der Zeit, alle verfügbare Kunstkraft auf die grossen Monumentalaufgaben des Kirchenbaues konzentriert. Dieser planmässigen Sammlung der Baugedanken auf einen Punkt verdankt der gotische Stil seine wunderbare organische Einheitlichkeit. Mit der wachsenden Macht des Adels und mit dem erstarkenden Selbstbewusstsein der Städte tritt in dieser Beziehung nun eine Änderung ein; neue profane Bauaufgaben, die eine sichere Beweglichkeit der Anschauungen und eine grössere Freiheit der Gestaltung verlangen, drängen jetzt zur Lösung. Und es ist ausserordentlich lehrreich zu beobachten, wie der nordische Baugeist sich mit diesen Aufgaben abfindet, wie er, zur vollen Reife nun entwickelt, frisch und unbefangen an ihre Lösung herantritt und wie er seine selbständigen Schöpfungen mit dem ganzen Reichtum einer jugendstarken Ausdruckskraft zu erfüllen weiss. Gerade in Frankreich sind Denkmäler dieser Zeit besser und in grösserer Zahl erhalten als in Deutschland, dem Stamm- und Heimatland des neuen Kunstgeistes. Namentlich in den südlichen Provinzen finden sich eine Reihe vorzüglich erhaltener Beispiele. Hier zuerst hatten sich, wie die Geschichte bestätigt, Germanen in geschlossener Stammesorgani-

*) Kunst und Künstler, Jahrgang XIII, Heft 2.

LA ROCHELLE, HAFENEINFAHRT

AUS „SCHMOHL, CHARAKTERBAUTEN DES AUSLANDES, FRANKREICH". VERLAG W. MEYER-ILSCHEN, STUTTGART

AVIGNON, SCHLOSS DER PÄPSTE

AUS „SCHMOHL, CHARAKTERBAUTEN DES AUSLANDES, FRANKREICH". VERLAG W. MEYER-ILSCHEN, STUTTGART

sation festgesetzt. Die Westgoten, die sich eine Zeitlang in Thrakien, Mösien und Italien aufgehalten hatten, wurden im Jahre 412 von Ataulf ins südliche Gallien geführt. „Narbonne, Toulouse und Bordeaux mussten sich unterwerfen. 414 zog Ataulf nach Spanien, fand aber bald in Barcelona den Tod; Wallia führte die Goten nach Gallien zurück, wo ihnen von dem römischen Kaiser bleibende Wohnsitze in Aquitanien und einigen benachbarten Landstrichen, das heisst von Toulouse die Garonne entlang bis ans Meer, angewiesen wurden. Im Verlaufe des fünften Jahrhunderts erweiterte sich das westgotische Reich bis an die Loire und an die Rhône. 462 gewann Theoderich II. Narbonne und damit das ganze narbonnensische Gallien. Unter Eurich (466 bis 483) erreichte das Reich die grösste Ausdehnung; gegen Ende seiner Regierung wurde sogar die untere Rhône überschritten, die Städte Arles und Massilia hinzugefügt und die Grenzen bis zu den ligurischen Alpen ausgedehnt.“ (E. Th. Gaupp, Über die germanischen Ansiedlungen in den Provinzen des römischen Weltreichs; zitiert nach L. Woltmann, Die Germanen in Frankreich.)

Carcarssonne-Cité, zwischen Toulouse und Narbonne am Rande einer Hochfläche gelegen, auf römischen Fundamenten ruhend, war von den Westgoten im fünften Jahrhundert bereits zu einem befestigten Stützpunkt ausgebaut worden. Ihre berühmten Mauern und Türme, die heute in ihren Hauptteilen noch gut erhalten sind, und ihr auf hohem Felsen errichtetes Schloss, erhielt die Stadt im dreizehnten Jahrhundert. Dräuend tritt die von zwei mächtigen halbrunden Wehrtürmen gebildete Porte Narbonnaise aus dem breiten Mauergürtel hervor, als sichere Torwacht gegen Nordost, während gen Westen, nach dem Flusse hin, das hochgelegene, stark befestigte Schloss als uneinnehmbarer Wall sich dem anstürmenden Feind entgegenstellt: eine Festung von unheimlicher Wucht des architektonischen Ausdrucks, von der man mit Recht gesagt hat, dass in ihren Mauern die Baukraft ganzer Generationen aufgespeichert scheint. Nicht weniger ausdrucksvoll steigt aus flacher Küstenlandschaft, wenige Kilometer von den Ufern des Mittelländischen Meeres entfernt, Aigues-Mortes empor, die Gründung Ludwigs des Heiligen, als befestigtes Heerlager für die Kreuzfahrer angelegt. Steile, bis zu zehn Meter Höhe ansteigende Mauern, unterbrochen von starken, teils runden, teils viereckigen zinnengekrönten Türmen, umziehen das langgestreckte Rechteck des Stadtgrundrisses. Mit einer Böschung anfangend, aus Bossenquadern erbaut, auf denen vielfach in gleicher Form wiederkehrende Steinmetzzeichen eingegraben sind, tragen diese Mauern über den Pforten, die von den Kurtinen in die Türme führen, die bekannten Pechnasen, Eigenheiten, die sonst bei französischen Festungsbauten nicht üblich, dafür um so häufiger in Deutschland zu finden sind, so dass Cohausen (Befestigungsweisen der Vorzeit und des Mittelalters) wohl mit Recht in den Erbauern der Festung auch deutsche Steinmetzen vermutet.

Und neben den Städten ist es vor allem der zu Macht und Selbständigkeit gelangende Adel, der die Baukunst in den Dienst seiner politischen Sonderinteressen zu stellen beginnt. Eine stattliche Reihe befestigter Burgen und Schlösser sind als steinerne Zeugen dieser mittelalterlichen Adelsherrschaft noch erhalten. Die eingangs genannte Publikation, der wir mit gütiger Erlaubnis des Verlegers auch die Abbildungen zu diesem Aufsatz entnehmen, bringt eine grosse Anzahl vorzüglicher Beispiele, von denen hier nur die wichtigsten wenigstens dem Namen nach erwähnt seien: Château Langeais, das zwei ursprünglich getrennte, durch Wehrmauern untereinander verbundene Schlösser zu einer gewaltigen Festung zusammenfasst, und der monumentale Tour de César in Provins, ein mächtiger Donjon, der, auf dem höchsten Punkt der Stadt errichtet, mit seiner schweren, prachtvoll gegliederten Mauermasse die Gegend weithin beherrscht. Viereckig bis zur Mitte des ersten Stockwerks geht der Turm dann ins Achteck über, bekrönt von einem spitzen Zeltdach und seitlich begleitet von vier kleinen Rundtürmen, die am oberen Ende durch Strebebogen mit dem Oktogon verbunden sind und so mit dem Kern zu einer einheitlichen Baumasse von überwältigender Geschlossenheit verschmelzen. Das ist echte deutsche Baukunst: ein lebendiges Verlangen nach Ausdruck und Charakteristik beherrscht und beseelt die Formen und schafft aus ihnen ein neues Ganzes von bisher unbekannter Wirkungskraft. Und derselbe Geist ist es, der sich auch in Avignon, der Residenz und Festung der Päpste, zu erkennen giebt, obwohl hier für Plan und Entwurf der Name eines Italieners genannt wird. In gewaltigen, dicht gedrängten Massen türmt sich der monumentale Backsteinbau des Papstschlosses auf, gegliedert von mächtigen, zum Teil bis zu vierzig Metern emporsteigenden Pfeilern und mit seinen riesigen Mauern die kleinen Häuser der Stadt weithin überragend,

ein imponierendes Denkmal monumentaler Baugesinnung und architektonischer Ausdrucksfähigkeit. Und als letztes in der Reihe der vom Zufall gebotenen Beispiele steht die Hafenbefestigung von La Rochelle, einer kleinen Stadt am Atlantischen Ozean, die im Mittelalter eine hohe Blüte ihres Handels erlebte. Auch hier wird man die gleichen starken Eigenschaften nordischer Bauempfindung wiederfinden. Die beiden gewaltigen Türme, die die Hafeneinfahrt flankieren, stellen in ihrer heutigen Gestalt nur noch die bescheidenen Reste der ehemals mit grossen Mitteln ausgeführten Kriegsgebäude dar. Einst waren beide, die viereckige, von kleinen Rundtürmen begleitete Tour de la Chaîne und die runde Tour St. Nicolas, durch eine die Einfahrt versperrende Kette untereinander verbunden. Ein hoher Brückenbogen, unter dem die Schiffe in den Hafen einliefen und der einen mit Zinnen bewehrten Verbindungsgang trug, wölbte sich von einem Turmkopf zum andern, Raum und Deckung bietend für die Aufstellung von Verteidigungsmannschaften. Die Tour de la Chaîne stand ihrerseits durch eine Kurtine noch mit einem dritten Turm in Verbindung, der dem Hafen als Leuchtturm diente und dessen steinerne, gotisch durchbrochene Spitze noch erhalten ist (Aufnahme in den „Archives de la Commission des Monuments historiques").

Das energische Streben nach Charakteristik, das Betonen und Herausarbeiten des architektonischen Funktionsausdruckes, die naive, allem Konventionellen abholde und aus eigener ursprünglicher Empfindung schöpfende Gestaltungsweise, die die hervorstechendsten Merkmale dieser französischen Profanbauten bilden, lassen unzweifelhaft die zeugende Kraft nordischen Kunstgeistes erkennen, der hier, zum erstenmal in seiner jugendlichen Entwicklung, sich voll und frei entfaltet. Wo immer sich das Verlangen nach reicher ausdrucksvoller Silhouettenwirkung, die Freude an stark gruppiertem Rhythmus der Massen und ein naives, unmittelbares Lebensgefühl in der Behandlung der Bauaufgaben kundgiebt, da darf man sicher sein, dass der Stammbevölkerung germanisches Blut in grossen Mengen beigemischt ist. Nicht allzu lange hat freilich diese fast unumschränkte Vorherrschaft nordischer Baugesinnung in Frankreich gedauert. Die Renaissance hat ihr ein vorschnelles Ende bereitet und ihr kräftiges Gewächs auf dem fremden, okkupierten Boden bis zu den Wurzeln zerstört. In dem heiteren Kunstideal der Renaissance fand das eingeborene gallische Rassenelement des französischen Volkes die ihm natürliche, die blutsverwandte Tradition wieder. Hier war, im Gegensatz zu der ungebändigten, Mass und Ziel übersteigenden und oft fast karikierend übertreibenden Ausdrucksweise der eingewanderten Barbaren, Klarheit, Ruhe und jene, die „gaieté gauloise" befriedigende Harmonie zu finden, die für die südliche Sinnlichkeit den Inbegriff aller künstlerischen Vollkommenheit bildet und die, seit die Renaissance den schützenden Wall der Alpen überflutet hat, auch die deutsche Kunst immer wieder in ihren gefährlichen Bann gelockt hat. Seit der Wiederbelebung der Antike im sechzehnten Jahrhundert hat sich die französische Kunst, sehr zum Schaden ihrer Entwicklung, völlig unter die Herrschaft der strengen italienischen Schönheit begeben. Seitdem steht auch die Baukunst Frankreichs im Zeichen eines zwar grossartigen und mit Geist und Grazie geübten Klassizismus, der aber mit all seiner formalen Vollendung und ebenmässigen Schönheit, mit seinen schwungvollen Gesten und mit dem edlen Pathos seiner glänzenden Dekorationsmanier doch über die Leere und Armut seines Ausdrucks nicht hinwegzutäuschen vermag. Louvre und Tuilerien, Versailles und Trianon, Invalidendom und St. Madelaine, Pantheon und Grosse Oper, das sind, bis auf die jüngste Zeit, die grossen Etappen in dem glänzenden Siegeslauf dieses viel bewunderten und als vorbildlich verehrten französischen Klassizismus. Sein System und seine Proportionsgesetze sind, nach dem Beispiel der Ecole des Beaux-Arts, zum eisernen Bestand in der Lehrmittelsammlung aller Architekturhochschulen und Akademien geworden und seinem universal anwendbaren Dekorationsprinzip huldigt heute nicht nur die Baukunst Frankreichs und mit ihm Europas, sondern die der ganzen gesitteten Welt.

In Deutschland freilich ist die elementare Lebenskraft der nationalen Kunstempfindung, trotz des übermächtigen und stetigen Einflusses des Renaissanceideals, nie ganz ausgestorben. Immer wieder ist hier von Zeit zu Zeit die Tendenz zum charakteristischen, leidenschaftlich bewegten Ausdruck in neuen, eigenartigen Formgebilden durchgebrochen. So zeigt die Architektur des deutschen Barockstils ein erneutes lebhaftes Aufflackern des nordischen Kunstgeistes, und so darf man vielleicht auch in der deutschen Baukunst der Gegenwart von ganz vereinzelten Ansätzen einer wieder in solchem Sinne triebhaft bildenden Kunst sprechen. Vorläufig wird diese ursprüngliche, im eingeborenen Volkstum wurzelnde Kunstgesinnung noch von der

CARCASSONNE. GESAMTANSICHT VON NORDOSTEN

AUS „SCHMOHL, CHARAKTERBAUTEN DES AUSLANDES, FRANKREICH“. VERLAG W. MEYER-ILSCHEN, STUTTGART

AIGUES-MORTES, VON SÜDEN

AUS „SCHMOHL, CHARAKTERBAUTEN DES AUSLANDES, FRANKREICH". VERLAG W. MEYER-ILSCHEN, STUTTGART

akademisch legitimierten Autorität des internationalen Klassizismus niedergehalten und in ihrer freien Entwicklung gehemmt; aber ein eindrucksvolles Zeichen seiner neuen Wirksamkeit hat der nordische Baugeist immerhin schon in den merkwürdigen Raumgebilden des modernen Industriebaues, in den weiträumigen Eisenhallen und Werkstätten, in den gigantischen Getreidespeichern und Lagerschuppen des Welthandels gegeben. Es ist, als ob in diesen ungefügen, gewaltig sich auftürmenden Architekturschöpfungen der wiedererwachende Genius der nordischen Kunst seine schweren, ungelenken Glieder reckt. Und soviel ist gewiss: wenn überhaupt der nordische Geist in der Kunst wieder zu Geltung und Macht gelangen soll, so ist wie keine zweite Nation germanischer Rasse Deutschland dazu berufen, ihm zum Durchbruch zu verhelfen. Deutschland ist, wie vor kurzem Lamprecht wieder gezeigt hat, im Empfangen der grossen Vorkulturen aus lateinischer Quelle gegenüber den westeuropäischen Nationen im Rückstand gewesen. Darum aber hat es sich auch die Eigenart seines Volkstums bis heute am stärksten und reinsten zu bewahren vermocht, ein Umstand, der, in Dingen äusserer Kultur häufig als Nachteil empfunden, in sittlicher Beziehung sich gerade jetzt als hochwertiger Gewinn erweist und in künstlerischer Beziehung sich in nächster Zukunft als solcher erweisen könnte. Noch hat die deutsche Baukunst nicht einmütig die Kraft gefunden, ihre nationale Eigenart zu bekennen; noch hält sie im Banne akademischer Lehren, an den fremden klassizistischen Traditionen fest. Der schönste Gewinn, den die Baukunst daher aus diesem Kriege, der das Gewissen der Nation bereits mächtig aufgerüttelt hat und ein neues stärkeres Nationalgefühl hat aufflammen lassen, ziehen könnte, wäre der, dass sie für ihre künftige Entwicklung den Mut fände, sich selbst zu bekennen. Dann könnte sich vielleicht der sehnliche Wunsch der Zeit nach einer ausdrucksstarken, dem Geist einer neuen Geschichtsepoche entsprechenden Baukunst, nach einem neuen selbständigem Baustil erfüllen. Ein neuer, aus nordischem Geist geborener Stil, ein deutscher Stil wäre in der That vonnöten, um Deutschlands neuerrungener Weltmachtstellung einen sinnfälligen architektonischen Ausdruck zu geben.

HANS POELZIG, WERDERMÜHLE IN BRESLAU. ENTWURF

TH. GÈRICAULT, JÄGER ZU PFERDE

ADOLF MENZEL, VIGNETTE AUS KUGLERS GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN

DAS PFERD IM KRIEGE

VON

KARL SCHEFFLER

Unter den Künstlern, die den Krieg gemalt haben, hat es wenige gegeben, die ihn nicht irgendwie mittels der Erscheinung des Pferdes dargestellt hätten. Die Bilderfolge, die hier neulich den Aufsatz Emil Waldmanns über „Krieg und Schlacht in der Kunst" erläuterte, zeigt ungewollt schon, wie häufig es geschehen ist. Die Maler und auch die Bildhauer haben zur Darstellung des Pferdes gefühlsmässig gegriffen, weil es so gut die Sensation des Kampfes symbolisiert. Besser als der Mensch; denn die Handlungen der Krieger sind immer eindeutig zweckvoll und bei weitem nicht so naiv und schön wie die Instinktäusserungen des Pferdes. Dieses ist recht eigentlich der Träger der Kampfesstimmung, handle es sich um Angriff oder Flucht, um die Darstellung des Muts oder der Duldung, weil sein Verhalten auf dem Schlachtfelde elementar ist und weil dieser älteste Haus- und Lebensgenosse des Menschen unter den Tieren sich im Laufe der Jahrtausende doch auch in einer ergreifenden Weise vermenschlicht hat. Das Pferd bietet sich ungezwungen als Träger menschlicher Empfindungen an; um so mehr als es eines der schönsten Objekte der malerischen und bildnerischen Darstellung ist. Auch bringt die Grösse des Pferdes und der Nachdruck seiner Bewegungen in jedes Bild eines Menschengewimmels etwas bedeutend Akzentuierendes, etwas Beherrschendes. Das Pferd wirkt heroisch. Im Kampfe und im Tod, im Triumph und im Leiden. Darum war es von je der Genosse des Helden und das Objekt der Künstler, die das Heldenhafte darstellen wollten.

Die Art, wie das Pferd in die Kämpfe der

KRIEGER MIT PFERDEN. ASSYRISCHES RELIEF
PARIS, LOUVRE

Menschheit von je hineingezogen worden ist, hat fast etwas Tragisches. Es wendet sich gegen unsere Feinde als seien es seine eigenen, es lässt sich in schäumende Wildheit hineinspornen und stirbt den schweren Kriegertod. Es ist wie ein lebendiges Sinnbild der Treue und des Gehorsams; in dem Menschen erkennt es sein Schicksal, seinen Gott an. Es liegt ein tiefer Sinn in den alten Sagen von dem organischen Verwachsen von Mensch und Pferd im Zentauren. Ein Amazonenheer konnte die Legende sich nie unberitten vorstellen; und wo immer in der alten Geschichte von Krieg und Heldenthaten die Rede ist, da wird auch vom Pferd gesprochen. Es hat von je die Bewegungsmöglichkeit verdoppelt, die Angriffskraft vergrössert und der intellektualisierten Kraft des Menschen eine übermenschliche Wucht hinzugefügt. Schnaubend und erobernd galoppiert es durch die Weltgeschichte. In dichten Heerden kommt es nach dem Niedergang der antiken Welt aus dem dunkeln Osten daher, und auf jedem Rücken, wie festgewachsen, ein schlitzäugiger Krieger — ein östlicher Pferdemensch aus Hunnengeschlecht, an den uns heute die Kosakenhorden im russischen Heer noch erinnern. Durch das deutsche Mittelalter schreitet das Pferd dann ruhig, gewichtig in einem Schutzkleid von Leder und Stahl dahin. Eine schwere Rasse, die Harnischmänner tragen konnte; Albrecht Dürer hat sie uns gezeichnet. So wandelt sich die Erscheinung des Pferdes mit dem Milieu der Kultur; immer aber ist es da, wo es Kampf und Krieg giebt, immer ist das Menschenschicksal auch sein Schicksal und immer wieder werden heroische und liebenswürdige Züge berichtet.

Was den Künstler von je entzückt hat, das ist das Edle in der Erscheinung des Pferdes. Es ist ganz elementar und doch frei von aller Bestialität. Paradox möchte man beinahe sagen, es sei freier von Bestialität sogar als der Mensch. Es ist ein Pflanzenfresser, ist ein gehorsames Haustier und doch voller Kühnheit. Es ist eines der grössten Tiere und auch eines der am meisten harmonisch gebauten, ist gewaltig und graziös, massig und schön in einem. Ein adeliges Geschöpf dem Wesen und der Gestalt nach. Das Auge ist sanft und lebendig, die lebhaft bewegten Ohren lassen auf stark arbeitende Empfindungen schliessen, die Nüstern blähen sich in Furcht und Ungeduld, das Fell glänzt farbig, der lange Schweif schlägt die Seiten und jede Bewegung ist wie ein ausdrucksvolles Ornament. Der Künstler liebt die schöne Dynamis des Pferdes, sein sich Brüsten, die Bewegungen der Ungeduld, des Eifers, der Angst und der Freude an der Thätigkeit, die Bewegungen schmeichelnden Zutrauens und schreckhafter Nervosität. Um dieser vermenschlichten Urkraft willen ist das Pferd von je dichte-

SIMONE MARTINI, DER FELDHAUPTMANN GUIDORICCIO

SIENA, PALAZZO PUBLICO

EUGEN DELACROIX, VERWILDERTES PFERD

risch verherrlicht worden; und die bildenden Künstler haben es benutzt, um dem Menschen ein heroisierendes Piedestal zu geben. Sogar Flügel hat der Künstler dem Pferd verliehen und es damit vergöttlicht; er hat ihm geschmeichelt, wie man nur dem Schönen schmeichelt.

Die Antike vor allem ist die Zeit der Heroisierung des Pferdes. Stets ist das Prinzip der gebändigten Aktivität betont, das heisst, es ist die Angriffslust, der Mut hervorgehoben. Die Pferde, die man auf den Reliefs der Assyrer oder der Griechen sieht, möchte man allesamt als Hengste ansprechen. Sie sind wie Sinnbilder der männlichen Kraft; es ist als würden sie pfeilschnell dahinstürmen, wenn die straff angezogenen Zügel gelockert wären. Sie haben, ebenso wie die nackten Menschenkörper, en gymnastischen Wohllaut und sind mehr typisch als individuell. In all ihrer Muskelkraft erscheinen sie stilisiert nach der Seite des dekorativ Monumentalen. Die gesetzmässige Bewegung ist herausgearbeitet, Mähne und Schweif sind geflochten oder gestutzt, das Zaumzeug ist wie ein schönes Ornament. Die Rasse ist rein, die Gestalt eher klein als gross und jede Form voller Würde und Adel.

Dieses ist die skulpturale Form der Stilisierung. In der Renaissance wird diese Form malerisch aufgelockert. Der Stolz und das repräsentative Selbstgefühl der Zeit werden in die Bewegung des Pferdes gelegt. Und so entsteht dann das mit prachtvoller Theatralik einherschreitende Denkmalspferd, der Gattamelata und Colleoni. Der Muskel der Antike, den die römische Kunst schon übertrieben hatte, beginnt Selbstzweck zu werden. Das Barock kündigt sich an in einem grundsätzlichen Gegensatz zur

P. P. RUBENS, DIE GESCHICHTE VOM TODE DES KONSULS DECIUS MUS. V. SCHLACHT UND TOD. FRAGMENT
FÜRSTL. LIECHTENSTEINISCHE GALERIE, WIEN

Auffassung der Antike. Herrschte hier der Typus und das skulptural Gemässigte, so sucht das Barock die Individualisierung und malerische Romantisierung des Pferdes. Rubens ist der Meister der Pferdedarstellung in dieser Epoche; aber es reicht seine Auffassung bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein, bis zum nervösen Heroentum Delacroix'. Jetzt wird die romantische Wildheit des Pferdes dargestellt, das sich Bäumen, die schäumende Wut und wilde Angst. Aus den Kampfbildern dieser Zeit klingt es einem entgegen wie ein heroisches Wiehern, Stampfen und Schnauben; das Pferd drückt den Tumult der Schlacht aus, es wird die Schönheit des Affekts gemalt und das führt zum szenarisch Dekorativen. Das Pferd ist wie eine Persönlichkeit und tragiert mit grossen Bewegungen das Elementare, in demselben Maasse wie die Zivilisation sich vom Natürlichen entfernt. Die Auffassung wird gross sentimentalisch, in dem Sinne wie alles Romantische sentimental ist. Wie eine Illustration zu dieser Auffassung liest sich eine schöne Schilderung, die der Maler Tischbein aus

Neapel an Goethe schrieb und die dieser in seiner „Italienischen Reise“ aufgenommen hat:

„.... Wir fanden uns kurz vor der Abenddämmerung inmitten der Sümpfe, wo die Post wechselt. Während der Zeit aber, dass die Postillons alle Beredsamkeit anwendeten, uns Geld abzunötigen, fand ein mutiger Schimmelhengst Gelegenheit, sich loszureissen und fortzurennen; das gab ein Schauspiel, welches uns viel Vergnügen machte.

Es war ein schneeweisses, schönes Pferd von prächtiger Gestalt; es zerriss die Zügel, womit es angebunden war, hackte mit den Vorderfüssen nach dem, der ihn aufhalten wollte, schlug hinten aus und machte ein solches Geschrei mit Wiehern, dass alles aus Furcht beiseite trat. Nun sprang er über'n Graben und galoppierte über das Feld, beständig schnaubend und wiehernd. Schweif und Mähne flatterten hoch in die Luft auf und seine Gestalt in freier Bewegung war so schön, dass alles ausrief: Che bellezze! Che bellezze! Dann lief er noch an einen andern Graben hin und wieder und suchte eine schmale Stelle, um überzuspringen, um zu den Fohlen und Stuten zu kommen, deren viele hundert jenseits weideten. Endlich gelang es ihm hinüberzuspringen und nun setzte er unter die Stuten, die ruhig grasten. Die erschraken vor seiner Wildheit und seinem Geschrei, liefen in langer Reihe und flohen über das flache Feld vor ihm hin; er aber immer hinterdrein, indem er aufzuspringen versuchte. Endlich trieb er eine Stute abseits; die eilte nun auf ein anderes Feld zu einer andern zahlreichen Versammlung von Stuten. Auch diese, von Schrekken ergriffen, schlugen hinüber zu dem ersten Haufen. Nun war das Feld schwarz von Pferden, wo der weisse Hengst immer darunter herumsprang, alles in Schrecken und Wildheit. Die Herde lief

HONORÉ DAUMIER, GALOPPIERENDES PFERD
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES R. PIPER & CO., MÜNCHEN

ADOLF MENZEL, TOTES PFERD

in langen Reihen auf dem Felde hin und her, es sauste die Luft und donnerte die Erde, wo die Kraft der schweren Pferde über sie flog . . . . Endlich beraubte uns die Dunkelheit der einbrechenden Nacht dieses einzigen Schauspiels . . . . ."

Auch in unsrer Zeit ist die Darstellung des Pferdes im Krieg der allgemeinen Kunstauffassung gefolgt. Es werden jetzt die passiven Eigenschaften mehr betont. Das Pferd im Kriege ist, unter dem soll Mitleid erwecken. Wo eine Rückkehr zu der stolzeren Auffassung der Antike gesucht wird, wie bei Marées, handelt es sich um gemalte Legenden. Auch in seiner leidenden Gestalt ist das Pferd aber noch symbolisch für den Krieg überhaupt. Man könnte sagen, die Auffassung hat sich dem veränderten Stil des Krieges angepasst. Will man den Sinn dieser modernen Auffassung verstehen, so lese man die Stelle in Zolas „Débacle" nach, wo

TH. GÉRICAULT, TOTE PFERDE AUF DEM SCHLACHTFELD
SAMMLUNG O. ACKERMANN

Zwang einer sozialen Betrachtungsweise, ein leidendes Wesen geworden. Zum erstenmal taucht in der Malerei die Darstellung des Pferdekadavers auf. Géricault giebt mit zwei Pferdeleichen die Stimmung eines Schlachtfeldes, Rethel setzt seinen Tod auf ein müdes Pferd mit tiefgesenktem Kopf — das Böcklin und Stuck dann übernommen haben — und der Münchener Adam skizziert auf russischen Schlachtfeldern ein totes Pferd, das vom Füllen beschnuppert wird. Das Pferd wird psychologisch aufgefasst, es über das verlassene Kampfgebiet von Sedan, über Tote und Verwundete hinweg, die vom Herdenschreck mächtig ergriffenen Pferde des Schlachtfeldes, toll vor Hunger und Angst, hin und her galoppieren, den Menschen suchend, der sie zurückführt zu Gehorsam und Dienst.

Der moderne Krieg mag noch so sehr zu einem Festungs- und Schützengrabenkampf werden, die Gestalt des Pferdes wird auch fernerhin dienen, den Geist des Krieges zu symbolisieren.

Auch aus diesem Krieg wird kaum ein Soldat heimkehren, der nicht irgend etwas vom Pferde zu erzählen wüsste. Selbst in seiner modernen Passivität kann die Erscheinung des Pferdes gross gefasst werden; es drückt auch so noch das Menschliche rührend und bedeutend aus.

Darum sollte man nach Beendigung dieses grossen Krieges thun, was von alters her die Dichter thaten, wenn sie das Pferd dithyrambisch priesen: man sollte, wenn die neuen Erinnerungszeichen errichtet werden, ein Denkmal nicht vergessen, das den Menschen ehrt, während er damit seinen treuesten Kampfgenossen ehrt — ein Denkmal der Pferde.

ALBRECHT ADAM, VERENDETES PFERD UND FÜLLEN. FEDERZEICHNUNG AUS DEM RUSSISCHEN FELDZUG 1812

MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES R. PIPER & CO., MÜNCHEN

HERMANN GOEBEL, SOLDATENBEGRÄBNIS

AUS EINEM FELDPOSTBRIEF

VON

HERMANN GOEBEL

Du bittest mich wieder um einige Erlebnisse. Ja, da weiss ich nicht wo ich anfangen und wo ich aufhören soll. Ich müsste Dir erzählen von Märschen auf glühenden Landstrassen, durch rauchende Ruinen von Dörfern, vorbei an noch unbestatteten, von Granaten zerfetzten Leichen und Pferdekadavern, oder von Nachtruhen im Strassengraben zwischen den Hufen übermüdeter und nervöser Gäule, oder aber auch von dem grandiosen Entsetzen beim Platzen einer Granate in allernächster Nähe. All das beschäftigt mich mehr und wird mir lebhafter in Erinnerung bleiben als die wenigen aber deshalb um so schöneren Stunden, die wirklicher Ruhe gegönnt waren.

Am Morgen nach dem Gefecht, von dem ich Dir zuletzt schrieb, bekam ich von unserm Kompanieführer den Auftrag mit meiner Gruppe die Gefallenen zu beerdigen. Das Bataillon rückte ab und ich begab mich mit den Leuten auf die Suche. Wir trugen alle an einen Platz zusammen und schaufelten ein Grab für zwölf Tote. Die Sonne stieg, nachdem sich der Nebel verzogen hatte und brütete schliesslich über unserer Arbeit. Die Erkennungsmarken und Sachen von Wert nahm ich an mich um sie bei den Kompanien abzuliefern. Bei einigen fand ich noch unbeförderte Briefe und Karten an ihre Frauen daheim. Als wir gerade die armen blutleeren Körper, die durch die Strapazen und Entbehrungen ohnehin schon zusammengeschrumpft waren, gebettet hatten, rief uns ein vorüberreitender Jäger zu, dass dort hinten noch einer liege. Auch den holten wir und auch dieser drei-

HERMANN GOEBEL, AUSHEBEN VON SCHÜTZENGRÄBEN

zehnte hatte noch Platz. Den Grabhügel zierten wir mit den Seitengewehren und Helmen der Toten. Als das gethan war, kehrten wir in das nahe gelegene Dorf zurück.

Hier standen in endlosen Reihen Protzen, Geschütze, Munitionswagen, Feldküchen und requirierte Fahrzeuge zum Nachschub von Lebensmitteln. An Obstbäumen hingen geschlachtete Schweine und Rinder. Mitten in das Konzert von rauhen Kehlen, Rädergerassel und das Stampfen der Rosse drang aus einer Schenke heraus die Melodie eines französischen Gassenhauers die von einem Automaten immer wieder von vorne heruntergeleiert wurde. Dazu schlug im Takt ein Soldat eine erbeutete französische Trommel und wurde des nicht müde.

Am Abende dieses Tages traf ich mit meiner Gruppe in dem Nachbardorfe unsere Kompanie zum Abmarsch bereit. Bei völliger Dunkelheit setzte sich der ganze Tross langsam in Bewegung. Die sonst klappernden Trinkbecher waren weggesteckt, rauchen und lautes Sprechen war verboten. Es wird gehalten, dann schiebt sich die Säule wieder ein Stück vorwärts und wieder halt. Die Dorfstrasse ist noch dick mit Stroh bedeckt, weil hier in der vorigen Nacht die Franzosen biwakiert hatten. Endlich als wir aus dem Dorfe heraus auf die freie Landstrasse kommen, wird nicht mehr so oft gehalten. Nach einem etwa halbstündigen Marsche hören wir ganz weit vorn Infanteriegeknatter. Das Dorf vor uns an der Strasse brennt in hellen Flammen. Wir biegen links ab und später wieder rechts. Hier

HERMANN GOEBEL, ERINNERUNG AN BACCARAT

bewegen wir uns auf einem schmalen schlüpfrigen Feldwege zwischen Rübenäckern langsam und vorsichtig fort. Rechts von uns brennen jetzt noch mehr Dörfer, drei oder vier. Sonst ist die Nacht stockfinster, kein Stern am samtschwarzen Himmel. Rack — wir werden von links mit Salvenfeuer überschüttet. Alles hinlegen, — volle Deckung, die Kugeln singen jetzt über unsern Köpfen. Die Kompanien entwickeln sich im marsch marsch. Schon hört man hie und da den Aufschrei eines Verwundeten. Wir liegen jetzt ausgeschwärmt zwischen nasskalten Rübenblättern. Es kommt kein Befehl zur Feuereröffnung. Das wäre auch sinnlos, denn wir sehen vor uns nur das Aufblitzen der Schüsse, aber es ist nicht zu erraten, aus welcher Entfernung. Jeder ist bemüht sich so gut wie möglich zu decken. Viele sind damit beschäftigt sich einen kleinen Wall aus Rüben zu bauen und diesen mit Lehm zu verkleiden. Mein Nebenmann, der seinen Spaten irgendwo verbummelt hat, arbeitet wildschnaufend mit beiden Händen und seinem Esslöffel. Es lohnt sich besonders hier draussen jede Arbeit. Endlich kommt Befehl zum sprungweisen Vorgehn. Ich liege in der Nähe meines Kompaniechefs und unseres Zugführers, deren Stimmen ich erkenne. Vor uns ahnen wir eine Grube, zu sehen ist nichts. Wir machen mit etwa zwei Gruppen einen Sprung bis dorthinein. Hier sind wir gut gedeckt. Die Franzosen mussten tags zuvor in der Nähe gerastet haben. Hinter uns und seitwärts hören wir jetzt das Jammern der Verwundeten. Wieder ein Sprung, — rechts stöhnt

einer und stürzt hin und links bricht ein anderer mit leisem Klagelaut zusammen. Kein Wunder, wir bieten zu gutes Ziel, denn hinter uns liegen die brennenden Dörfer. Wieder kommt der Befehl: „Hinlegen und volle Deckung!“ und ich höre, wie sich rechts einer auf die andre Seite dreht und liegen bleibt. Dann wird leise durchgesagt: „Langsam zurückkriechen.“ Gleich links von uns ist ein ganz schmaler, ziemlich flacher Graben, der unsere Front im rechten Winkel schneidet. In den wälzt sich, was gerade in der Nähe liegt. Man hat mit den Schultern kaum Platz darin, geschweige denn mit den ausgestopften Taschen im Anzug, dem Brotbeutel und dem Tornister, auf dem der Mantel gerollt ist, deshalb wird das Kriechen, noch dazu mit Gewehr, in dem schlüpfrigen Graben fast zur Unmöglichkeit. Wir bleiben jetzt stumm liegen und erwarten den Morgen mit sehnsüchtigen grossen Augen.

Ganz leise beginnt es zu dämmern und der kalte Tau legt sich auf das Schlachtfeld. Die Gewehre des Gegners schweigen, nur hie und da noch vereinzelte Schüsse. Schemenhaft steigt aus dem Nebel ein Dorf, eine Landstrasse. — Auf den Äckern vor uns liegen wie unförmige Klumpen, kaum vom Boden zu unterscheiden, unsere toten Kameraden. Einige zeigten noch Leben, und nun raus aus dem Loch und die Verwundeten in die Deckung gebracht. Jetzt kommen auch schon die Krankenträger, welche die armen Menschen weiter zurückbringen, zum Verbandplatz. Die Toten holen wir zu uns in die Grube. Da sah ich wie durch einen Schleier einige feuchte Augen. Ich weiss nicht ob es Verzweiflung, Trauer oder Wut war.

Wir machten gerade die ersten Spatenstiche zu einem Grab, als der Befehl zum Vormarsch gegen das Dorf kam. Eine Absuchung hatte die Festnahme einiger Bergarbeiter zur Folge, die sich mit Gewehr und Munition noch auf dem Wege nach Hause befanden. Man stellte sie gegen einen Neubau aus ziegelroten Backsteinen. — Ein junges Weib machte hernach eine laute Szene. Sie musste sich aber endlich mit der abgedroschenen Phrase zufrieden geben — „Madame, c' est la guerre.“ —

HERMANN GOEBEL, GEFANGENNAHME VON FRANZOSEN

REINHOLD KLIMSCH, GEFECHTSPLAN

EIN FELDPOSTBRIEF AUS DEM OSTEN

VON

REINHOLD KLIMSCH

Slawiki-Nowa 26. 10. 14.

Hier schicke ich Euch eine kurze Beschreibung des Gefechts mit einer Karte zwecks besseren Verständnisses. Bei der Betrachtung müsst Ihr Euch zuerst die russischen Schützengräben e und f und unseren Graben b wegdenken. Diese sind erst nach dem Gefecht angelegt worden. Der Verlauf des Gefechts war folgendermassen: Um 3 Uhr Nachmittags trafen wir in Slawiki-Nowa ein, wo wir mit einem Hagel von Kugeln aus dem russischen Graben d überschüttet wurden. Da wir jedoch hinter den Häusern gut gedeckt waren, wurde niemand getroffen. Doch kam der Befehl, die Kompanie solle in die von Garde-Schützen gebauten und aus unbekannten Gründen wieder verlassenen Schützengräben a und c einschwärmen. Und zwar der erste und zweite Zug in a, der dritte . . . . . in c. Der erste und zweite Zug waren bald in Deckung, denn wie Ihr aus der Karte ersehen könnt, hatten sie nicht weit zu laufen und waren durch Bäume, Sträucher, Zäune usw. gedeckt. Wir dagegen mussten 200 Meter über kahlen Acker unter fürchterlichsten Salven von halb links in den Graben einschwärmen. Was wir da Verluste gehabt haben, weiss ich nicht: jedenfalls geringe, denn die Russen schossen meistens zu hoch. Als wir in Deckung waren, verstummte das Feuer nach und nach. Etwa zwei Stunden später, bei Anbruch der Dunkelheit, begann es sich im Walde gegenüber zu regen. Nach und nach kamen die Kerle im Laufschritt aus dem Walde und huschten hinter den Bäumen und Sträuchern (siehe Karte) nach rechts. Es wurden nunmehr etwa im ganzen 250 bis 300 Mann. Der dritte Zug im Graben c eröffnete sofort ein mörderliches Feuer, das viele niederstreckte (Entfernung 600 Meter). Bald waren sie aber an Punkt g angelangt, so dass

REINHOLD KLIMSCH, IM UNTERSTAND

wir nicht mehr schiessen konnten (siehe Karte). Wir hätten sonst unseren eigenen Schützengraben entlang schiessen müssen: ausserdem war eine Umzingelung zu befürchten, da wir eine ganz andere Front hatten. Wir sprangen also zurück und stellten uns in dem Wäldchen rechts von der Strasse vor dem Dorfe auf (b). Als wir das Feuer eröffneten, bogen die Russen plötzlich links ab in unsern verlassenen Schützengraben c, aus dem heraus sie das Feuer erwiderten. Jetzt kam der Moment wo es galt. „Seitengewehr pflanzt auf! Sprung auf Marsch, Marsch!"

Der dritte Zug (20 Mann) stürmte allein mit dem Bajonett, da der Rest der Kompanie aus Graben a zur Unterstützung noch nicht angekommen war. Kaum waren wir aber 30 bis 40 Meter vorgestürmt, als auch schon die Russen mit hocherhobenen Händen aus dem Schützengraben herausstiegen. Wir hörten auf zu laufen und freuten uns schon, die gefangen zu haben, als sie plötzlich wieder in den Graben hineinsprangen und auf uns Ahnungslose ein mörderliches Feuer eröffneten. Neben mir stürzten gleich zwei Kameraden, einer tot, einer schwer verwundet zu Boden. Einen Augenblick stutzten wir noch und einige warfen sich platt auf den Boden, dann gings aber mit Hurrah drauf und einen habe ich aufgespiesst. Jetzt begannen die Russen zu fliehen, 20 etwa gaben sich gefangen, 30 nahm das L. I. R. bei der Verfolgung gefangen, das etwas zu spät auf dem Schauplatz erschien. Leider konnten wir kein richtiges Verfolgungsfeuer mehr geben, denn es war mittlerweile dunkel geworden. Von den Russen waren mindestens 50 Mann gefallen, während wir nur sechs Mann verloren. In der Nacht verschanzten wir uns in dem Wäldchen b und sahen, dass auch die Russen 700 Meter von uns einen doppelten Schützengraben (e und f) angelegt hatten. So lagen wir uns acht Tage und Nächte lang gegenüber und jedesmal, wenn auf der einen oder anderen Seite sich einer blicken liess, wurde gefeuert. Über unsere Köpfe weg beschoss sich die Artillerie. Unsere Feldküche musste eineinhalb Kilometer hinter der Front im Walde stehen, so dass wir Verbindungsgräben graben mussten, in denen das Essen in Eimern, Brot und Post herangeschafft werden konnte. . . . . Nach sieben Tagen zogen wir bei Nacht stillschweigend aus der Stellung ab, denn Hindenburgs Plan hatte sich dahin geändert, dass er die Mitte zurückziehen (die Russen sollten uns folgen) und die beiden Flügel herumklappen lassen wollte. Wir ziehen jetzt kreuz und quer: eben liegen wir schon wieder im Schützengraben, den zweiten Tag, rechts von uns starkes Artilleriefeuer. Gestern auf Patrouille haben wir (drei Mann) fünf freche Russen erschossen die sich zu weit vorgewagt hatten.

WARSCHAU, DER ALTSTADTPLATZ

WARSCHAU

Die grosse Zeit, in der Polens Hauptstadt in Politik, Kunst und Handel eine geschichtliche Rolle spielte, fällt in die Regentschaft Augusts II., des unter dem Beinamen des Starken wohlbekannten sächsischen Kurfürsten, dem es im Jahre 1698 mit Österreichs Beistand gelungen war, seinen nach Pracht und Macht begierigen Herrscherehrgeiz durch Erlangung der polnischen Königskrone zu befriedigen. Dem Zufall dieser Personalunion ist es zu danken, dass Warschau in baukünstlerischer Hinsicht eine bedeutende Provinzfiliale der Dresdener Barockarchitektur geworden ist. Der neue König, der die besten und begabtesten Baumeister seiner Zeit heranzuziehen wusste, als es galt, der Hauptstadt seines Stammlandes einen glänzenden architektonischen Rahmen zu schaffen, der Dresden mit einer Reihe von Prachtbauten schmückte, die sein Land fast an die Grenzen des Staatsbankrotts brachten, der, selbst künstlerisch hervorragend befähigt, seine Architekten durch die Kühnheit seiner phantastischen Pläne überraschte und der es verstand, selbst mit dem Stift seine grossartigen Ideen zu Papier zu bringen, dieser Fürst fand in der architektonischen Ausgestaltung seiner neuen Residenz eine Aufgabe, die seine fanatische Baulust zu den grössten Leistungen anspornen musste. Mit respektvollem Staunen hört man von den gewaltigen Plänen zur Verschönerung der neuen Hauptstadt, mit deren Ausführung alsbald begonnen wurde (eine Aufzählung der Denkmäler bei C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils). Daniel Pöppelmann, der bewährte Meister des Zwingerbaues, wurde mit der Ausarbeitung der Entwürfe betraut. Von den zahlreichen Bauten, mit denen er die neue Residenz seines Fürsten schmückte, ist leider nichts

Anm. d. Red.: Die Abbildungen verdanken wir dem Verlag von Georg D. W. Callwey, München.

mehr erhalten; doch können die in und bei Dresden von ihm erbauten Adelspaläste immerhin einen ungefähren Anhaltspunkt dafür geben, mit welchem Reichtum der Phantasie er eine so mächtige und ausgedehnte Anlage wie das Sächsische Palais in Warschau mit seinen Kapellen und Theatern, Galerien und Prachttreppen auszustatten wusste. Der Garten dieses Palais bildet noch heute den Glanzpunkt der polnischen Hauptstadt. Ein anderer, noch grossartigerer Plan Pöppelmanns für den Neubau eines Königsschlosses zu Warschau ist nicht zur Ausführung gelangt. Neben Pöppelmann hat in Warschau vielfach noch ein anderer Architekt der Dresdener Bauschule gearbeitet, der als Erbauer des sogenannten Japanischen Palais in Dresden-Neustadt bekannte Longelune. Von ihm stammt der Bau eines auf breiter Terrasse errichteten Gartensaales im Sächsischen Garten und die grossartige Anlage eines Bades im Mjasdower Garten, des jetzigen Schlosses Lazienki. Der schöngegliederte, inmitten eines kleinen Sees reizvoll gelegene Bau atmet durchaus den strengen Geist französischen Klassizismus, als dessen begeisterter und überzeugter Anhänger sich Longelune in all seinen Bauten bekannt hat. Der gegenwärtige Zustand giebt nur noch ein ungefähres Bild des ursprünglichen Eindrucks, der durch Anbauten und Umgestaltungen im Laufe der Zeit mehrfach verdorben wurde.

Fremde Künstler waren es also, die Warschau den Stempel seiner architektonischen Physiognomie aufgedrückt haben. Zur Zeit ihres höchsten politischen Glanzes hat diese Stadt ausschliesslich vom Import deutscher und französischer Baukunst gelebt. Ebensowenig wie die Renaissance hat in Polen der Barockstil eine selbständige, von starker nationaler Kunstkraft geförderte Ausprägung erfahren. An den überlieferten Gesetzen und Grundformen der importierten Stile wurde aufs strengste festgehalten. Nur ganz vereinzelt spürt man in der Behandlung des Details die besonderen Eigenschaften des polnischen Volkscharakters durchdringen, die düstre Schwerblütigkeit und die ungebändigte Gewalt eines leidenschaftlichen, leicht entflammten Temperaments. Als Beispiel dafür darf dem Renaissancebau der Krakauer Tuchhalle aus der Barockzeit die hier abgebildete (künstlerisch freilich nicht gleichwertige) Schlossarchitektur von Wilanow bei Warschau zur Seite gestellt werden.

W. C. B.

WARSCHAU, LUSTSCHLOSS LAZIENKI

WARSCHAU, SCHLOSS WILANOW

WARSCHAU, SCHLOSS WILANOW

ARTUR SAMUEL, ZWEI TOTE KAMERADEN IM SCHÜTZENGRABEN

EIN FELDPOSTBRIEF

VON

ARTUR SAMUEL

Heute ist der 25. November 1914. Weisst Du, dass dieser Tag geschichtliche Bedeutung gewonnen hat? Du lächelst und glaubst, ich wollte Scherz machen, Scherz in bitterer Kriegszeit und auf meinen heutigen Geburtstag anspielen. Nein mein Freund, ich weiss, dass mich heute kein Glückwunsch erreichen kann. Mehrere hundert Kilometer von der deutschen Grenze entfernt, im eisigen Russland stehe ich heute frierend und denke in Sehnsucht all der Lieben daheim und all meiner Freunde. Und doch hoffnungsfroher und lebensfroher denn je. Heute ist der 25. November. Ein wunderschöner Tag, trotz des unaufhörlichen Regens. Ein herrlicher Tag. Verewigt im Heldenbuche unserer Kriegsgeschichte. Lass Dir erzählen:

Von H. aus rückte unsere Kavallerie-Division zum Angriff in Russisch-Polen ein, um im Verbande mit anderen Truppenteilen die beabsichtigte Offensive der Russen zu brechen. Unendliche Märsche und tägliche Gefechte, ständig in der Verfolgung, so ging es drei Wochen lang. Eines Tages war die feindliche Linie durchbrochen und wir befanden uns im Rücken der Russen. Tausende wurden auf unseren Verfolgungsmärschen zu Gefangenen gemacht. Selbstredend ging es nicht ohne Verluste für uns ab, doch waren diese im Verhältnis zum Erfolge gering. Von jedem Einzelnen wurde das Aeusserste verlangt. Unsere Pferde waren nicht weniger erschöpft als wir selbst. Wie freuten wir uns, als die Botschaft durchsickerte „noch einen Tag, dann ist das Loch zugemacht und einige russische Korps sind gefangen.“ Gern nahmen wir alle Mühen und Entbehrungen, von denen sich ein Unbeteiligter keine Vorstellung machen kann, auf uns, in Gedanken an den gekrönten Erfolg unserer Mühen. Es sollte anders kommen.

Es gelang der Übermacht der Russen unseren Ring zu durchbrechen. Gleichzeitig kam aus der Richtung Warschau russische Verstärkung an. Wir waren eingekesselt. Feuer von allen Seiten. Das war am 22., 23., 24. November. Wir glaubten der sicheren, unentrinnbaren Einschliessung nicht entgehen zu können. Da vollbrachten unsere braven Kerle, es waren Infante-

Anm. d. Red.: Dieses ist die Zeichnung eines Amateurs, des im Felde stehenden Oberarztes Dr. A. Samuel. Der Brief hat ein besonderes Interesse noch dadurch, daß er an den im Westen gefallenen Maler August Macke, in den die jüngeren Künstler eines ihrer stärksten Talenten und einen ihrer selbstlosesten Kameraden verehrten, gerichtet worden ist, ohne ihn noch zu erreichen.

risten, Herrliches; sie opferten sich, um uns zu retten. Das war in der Nacht vom 24. zum 25. November. Sie durchbrachen die eiserne russische Umklammerung, so dass wir uns nach Brzeziny nordöstlich Lodz mit Hilfe unserer Artillerie und Infanterie, denen unsere höchste Bewunderung und unser grösster Stolz an diesem Tage galten, durchschlagen konnten. Es klingt so einfach: sich durchschlagen. Wer dabei gewesen ist, der schüttelt den Kopf und fragt sich, ja bist du es denn wirklich selbst gewesen, der all das miterlebte, das Freudige und Traurige, die Entschlusskraft und Kampfesfreude, den Opferwillen und den Todesmut!

Da oben, südlich von Brzeziny durch die weite polnische Ebene zieht sich eine breite Heerstrasse hin. Es war in der Nähe dieser Strasse, wo der Durchgang von unseren Braven erzwungen wurde. Es muss hier heiss her gegangen sein. Ich sah da manchen unserer wackeren grauen Jungens vom Tode bezwungen, zwischen toten Russen in den tiefen, eiligst ausgehobenen, sandigen Schützengräben.

Die zwei Soldaten, welche ich Dir in der Skizze schicke, halte sie lieb. So sah ich sie dort oben liegen. Hingesunken, mit gelösten Gliedern, ohne jede Pose. Als ich über den Kampfplatz schritt, war mirs, als beträte ich geweihte Erde. Und sie war geweiht. Es war am 25. November. Ich weiss, Du vergisst das Datum nicht.

AUGUST MACKE, ZEICHNUNG

FRITZ RHEIN, BOMBARDEMENT

FELDPOSTBRIEF AUS DEM WESTEN

VON

FRITZ RHEIN

III

13. XII. 14.

Vorgestern früh erschien ein französischer Unteroffizier mit zwei Mann als Überläufer und berichtete, dass die Franzosen von T. her einen Angriff planen.

Es kam auch so. Gestern um 2 Uhr fing ein starkes Artilleriefeuer von beiden Seiten an, bald hörte man auch Gewehr- und Maschinengewehrfeuer, es gab wachsende Spannung. Die Leute liefen in ihre Keller, in denen sie schlafen und fingen an ihre Tornister zu packen, dann kam der Befehl „Alarmbereitschaft" und bald „Alarm".

Sofort sah das Nest anders aus. Laufende Soldaten, galoppierende Offiziere, Kavalleristen und Artillerie, zum Teil schon mit Geschützen und Munitionswagen. Dazwischen zunehmendes Schiessen. Eine Art von Begeisterungs- und Schwungpanik ergreift alle. Die Kerle sind stolz die ersten zu sein. Die Feldwebel teilen die Kompagnien schnell ein, dann gehts zum Sammelplatz des Bataillons. Gleich bei den ersten Schritten fingen die Leute vor Begeisterung an zu pfeifen „Muss i denn".

Das Gefühl, „Vorwärts, Bewegung!" Aus allen Ecken aus dem Dorf heraus strömt es in eine Richtung. Dann steht das Bataillon still und voll Erwartung hinter der Höhe versteckt.

.... Abgesehen von Verwundeten und Toten sind einige Hundert Gefangene gemacht, ein Unteroffizier hat eine französische Fahne.

19. XII. 14.

.... Ich sitze in einem Blockhaus im Walde, das mehr unter wie über der Erde liegt,

Anm. d. Red: Diese Briefe sind, ebenso wie die in Heft IV und V veröffentlichten, an die Familie des Künstlers gerichtet und für „Kunst und Künstler" zusammengestellt worden.

es hat Dielen und Holzwände. Die eine Hälfte ist Lager mit drei Riesenbauernmatratzen, in der andern ein runder Tisch und ein grosser eiserner Ofen, der aus einem zerschossenen Haus in R. stammt. Zwei bis drei können gerade um den Tisch sitzen, der vierte mit dem Rücken gegen den Ofen bekommt Sprünge. Die Diele quietscht vom Wasser, das darunter steht, und wird alle paar Stunden abgehoben um ausschöpfen zu können.

In den beiden letzten Nächten mussten wir schanzen, je vier Stunden. Es soll ein neuer Schützengraben ausgehoben werden, zwischen dem Walde und R. Damit wir im Falle, dass wir durch einen Angriff in die Klemme geraten und die Reserven, die im Walde liegen, nicht mehr rechtzeitig in unsere vorderste Stellung kommen können, den feindlichen Angriff aufhalten können.

FRITZ RHEIN, AUF FELDWACHE

Also vorgestern abend krochen wir aus den Gräben (wo wir immer vier Tage stecken) und gingen nach L., dort stand die fahrende Feldküche, sprich Gulaschkanone, auf der Strasse. Im Dunkeln wurde aus den Kochofen-Geschirrdeckeln gegessen.

FRITZ RHEIN, IM UNTERSTAND

FRITZ RHEIN, GEWEHRREINIGEN IM WALDE

Nach einer halben Stunde wurde Schanzzeug empfangen, dann zogen wir bei stockfinstrer Nacht zu unserm Arbeitsplatz, der nicht leicht zu finden war. Es ist unglaublich, wie lang vier Stunden sein können. Die Erde ist voll Wasser, wo man gräbt, quillt es; dabei soll ein Graben so tief sein, dass ein Mann darin unsichtbar stehen kann, die Erde ist zäh und klebrig. Mit nasskalten Füssen läuft man herum. Anderthalbe Stunde brauchen wir, um in das Waldlager zu kommen. Dann pennen zwischen zwei Schnarchern und Wiederholung in dieser Nacht. Um 3 kommen wir in den Wald zurück. Der Schlamm und die Nässe spotten jeder Beschreibung. Wo eine Kompagnie einmal gegangen ist, entsteht hinter ihr eine Schlammfurche. Man muss durch Stellen, wo der Schlamm bis an die Wade reicht; dann giebts Granatlöcher auf der Strasse, einen halben Meter tief, diese sind vollkommen mit Schlamm ausgefüllt und nicht zu erkennen, erst wenn man drin liegt, ist man von ihrer Existenz überzeugt.

27. XII. 14 in P. (2 Tage „Ruhetag")

Das reizende Paket mit den vielen netten Sachen habe ich gestern morgen mit Andacht und ganz allein ausgepackt, auch das Bäumchen. Erst habe es zum Abendessen mitgenommen; es war eine kleine Bescherung vorher für die Burschen. Jeder bekam etwas Geld mit angehängt; sie sangen „Stille Nacht" und dann ging das Sternenfeuerwerk los. Ihre Stimmen gaben ehrlich her, was sie hatten. Es macht Spass, solche Einfachheit zu sehen, sie konnten alle Weihnachtslieder mit Text vollständig. Hinterher assen wir eine Gans und tranken eine Feuerzangen-Bowle. Die französische Familie hatte bei den Feierlichkeiten zugesehen, fand alles wohl niedlich und komisch und hübsch, war aber doch verständnislos.

Nachmittags war die eigentliche Feier in der Kompagnie gewesen. In einer Scheune waren zwei Christbäume aufgestellt, die Wände mit Tannenzweigen dekoriert. Die Geschenke wurden zum Teil verlost, zum Teil nach Bedarf vergeben. H. C.s Kiste kam tadellos an und wurde an Bedürftige unter besonderer Berücksichtigung meines Zuges verteilt. Jeder soll ein paar Dankesworte auf die Karten schreiben; hoffentlich geschieht es, ich kanns nicht überwachen. Jetzt raucht der Ofen, die Lampe geht aus und die Briefe, die ich nicht schreiben kann, quälen mich unaufhörlich, dazu die vielen feindlichen Fliegen.

Am letzten Ruhetag, am 20. hiess es um 3/4 10 Kirchgang, gleich darauf nein, um 10 Uhr Impfen, um 11 Offizierswahl, dann sollte um 12 Appell sein, der wurde zuletzt aber wieder abgesagt. Statt dessen Unterricht über Feldwachtdienst am Nachmittag. Dabei goss es den ganzen Tag.

2. I. 15.

Inzwischen sind wir durch unglaublichen Dreck und Nässe in den Wald gelaufen. Unterwegs mussten wir noch an dem neuen Schützengraben arbeiten. In den letzten Tagen waren wieder links von uns Angriffe, wo die brave Garde liegt. Die Franzosen versuchten immer wieder von T. aus auf Th. zu stossen.

FRITZ RHEIN, VON ARTILLERIE ZERSCHOSSENES FRANZÖSISCHES DORF

REINHOLD KLIMSCH, BEOBACHTUNGSPOSTEN AUF EINER RUINE

ANTON VON WERNER

(9. Mai 1843 – 4. Januar 1915)

VON

JULIUS ELIAS

Anton von Werner ist gestorben. Über ihn sollten jetzt eigentlich nur Leute schreiben, die ihn weniger in der Nähe gesehen haben als wir. Uns ist es versagt, mit Leichenbittermiene das übliche Gute über den „Mann und sein Werk" zu berichten, eine geschichtliche Sendung zuzuerkennen ihm, der nie eine hatte. Wir haben ihn zu lange erlebt, zu lange im Kampf gegen den sachlichen Fortschritt wie gegen die persönliche Entwicklungsbegierigkeit erblickt, zu viel Bedenkliches von seiner Sitten Unfreundlichkeit erfahren, als dass wir jetzt die noch geschliffene Lanze lyrisch mit Lorbeer und weissen Rosen umwinden und sie unter die irdischen Ehren- und Siegeszeichen seines fürstlichen Sarges stecken sollten. Nein, bleiben wir in der Wahrheit, selbst dem Tode gegenüber — dieser grössten aller Wahrheiten und Gewissheiten. Auch Werner hat niemals eine Grabesstätte zum Anlass der Selbstberichtigung oder des Gesinnungswechsels genommen; er hat nicht vergessen können. Und hat er, der unversöhnliche Verächter der Kritik, jetzt dort oben in der Astralwelt bemerkt, wie hier unten, als sein malicenreicher Mund verstummt war, die alten Feinde von der Presse ihn mit Schmeicheleien in die Ewigkeit sandten, indem sie plötzlich künstlerischen Wert entdeckten, wo sie früher nur Wertlosigkeit sahen: so hat der schneidig-grimmige Berliner aus Frankfurt an der Oder gewiss das rechte Geisterwort für so grotesken Umfall gefunden.

Die Bedeutung an diesem Werner war, dass er eine grosse Zeit thätig miterleben durfte; — doch künstlerisch hat er diese Bedeutung nicht zu verdienen gewusst. Als der Grossherzog von Baden und Kronprinz Friedrich Wilhelm ihn ins Hauptquartier beriefen, damit ein Künstler mit den Helden gehe, da haben sie einen Maler zu berufen geglaubt, aber sie hatten in ihm nur eine besondere Sorte Kriegsreferenten geholt. In Karlsruhe hatte Werner sowohl als Bildermaler wie als Illustrator einer witzigen Romantik gefrönt; Kunst (Schrödter) und Dichtung (Scheffel) hatten in ihm durcheinander gewirkt und sein dickes, kühles Preussenblut ein wenig flüssiger und temperierter gemacht. Dann (gegen Ende der sechziger Jahre) hatte er in Paris die wehleidige, melodramatische, doch technisch ausserordentlich bestechende Militärmalerei der Detaille, Neuville, Regamey auf sich wirken lassen. Als Chronist des grossen Krieges nun war er bald sachlich feststellend und berichtend, bald genrehaft-sentimental. Doch nie hat ihn irgendwo und irgendwann eine starke Empfindung, ein Unnennbares ergriffen und beherrscht.

Menzel hatte aus Besorgnis vor einem auferzwungenen Journalismus die dekorative und monumentale Schilderung grosser Zeitereignisse zu rechter Stunde aufgegeben; wie drüben Vater Corot hatte er sich vor den Geschehnissen des Krieges in sich selbst zurückgezogen und in die ihm eigenste Welt gebannt; für Werner aber, die behende Handwerkernatur, war der Krieg die erste Stufe auf der imposanten Freitreppe des Ruhms. Keiner wird ihm nachsagen dürfen, dass er ein gewöhnlicher Streber gewesen sei: wie er nun einmal gewachsen war, musste er unter dem Regiment des amtlichen preussischen Kunststaats-Begriffes ganz von selbst emporkommen. Sein Biograph Adolf Rosenberg rühmte

der „Kaiserproklamation" nach: Werner habe hier „mit der Beherrschung seiner Phantasie der Nachwelt einen grossen Dienst geleistet". Als sei der Besitz der Phantasie für den offiziell zugelassenen Historienmaler nur ein Nachteil und ein Hindernis. Dann hat Werner sicherlich aus der Not eine Tugend gemacht: denn Phantasie hat er nie gehabt; er wäre mit seinen Auftraggebern auch nicht gut gefahren -- nicht darauf kam es ja an, wie er als freier Künstlermensch die Zeitgeschichte in die Geschichte bringen wollte, sondern wie er der massgebenden Auffassung derer genügte, die Geschichte gemacht oder mitgemacht hatten. Er war Diener, nicht Herr.

Die Phantasie also wäre nur überflüssige Last gewesen — ich meine jene malerische Phantasie, die mit visionärer Selbstherrlichkeit die farbige Natur der Dinge ausschaltend oder ergänzend, erhöhend oder abschwächend sieht und das gewaltige, starke Leben am koloristischen Abglanz zeigt. „Auf Farbe gebe ich nichts," hat dieser zeichnerische Korrektheitsfanatiker einst zu dem jugendlichen Lesser Ury gesprochen, und das Wort bleibt stehen. Die Farbe war ihm nicht künstlerische Urmaterie, die alles Zeichnerische organisch mit einschliesst, sie war ihm bloss beiläufiges Mittel schulgemässer Steigerung. Sein missverstehender Realismus erörterte sehr ernsthaft die Möglichkeit, dass es mit der Malerei vorbei sein könne, wenn erst die Farbenphotographie zu höchster Vollkommenheit gediehen sei . . . Von Wernes Gewappneten und Uniformierten gilt, was Manet über Meissoniers „Kürassiere" sagte: „Alles an ihnen ist von Eisen, — die Kürasse ausgenommen." So geschah es, dass Werners Leistungen keine Werke der Malerei geworden sind. Eine äusserliche, übrigens an den Franzosen geschulte Kompositionsbegabung ordnet sachgemäss den Stoff, — Stoff und Süjet nur machten die Berühmtheit seiner Repräsentationsmaschinen, anekdotischen Historien, Panoramen, Dioramen, heroischen Porträts aus und werden diese Leinwande um ein Kleines weiterleben lassen. Naiv ist an alledem nur die göttliche Unbeirrbarkeit, die Zweifellosigkeit, mit der Werner in die folgenreichsten Aufträge hineinsprang und weiter stürzte von Aufgabe zu Aufgabe.

In gewisser Art freilich hat Anton von Werner sich seine Stellung, die gebietende, selbst gemacht. Den Schwung des Temperaments, der dem Maler versagt war, hat das Schulhaupt und der Kunstpolitiker entwickeln können. Über seinen rednerischen Leitmotiven, Ermahnungen und Protesten hat er wahrscheinlich mit grösserer Eifersucht gewacht als über seiner Bilderproduktion. Er war ein gefährlicher Verwalter des künstlerischen Gutes, das die Nation ihm in ihrer zur Kunst erwachenden Jugend anvertraute. Er war ein Niederhalter, und in dieser Eigenschaft der streitbarste Kopf. Neophobe von Wesen, hat er mit dem Begriffe Tradition den bedenklichsten Raubbau getrieben. Seiner Pädagogik waren die alten Meister Richtschnur, Mass und unumstössliches Gesetz. Er leitete die Jugend an, nicht nur von den Meistern der Vergangenheit auszugehen, sondern auch vor ihnen Halt zumachen: Stillgestanden! Und hätte doch sagen müssen: Ehret die Meister und bildet euch nach ihnen, aber vergesst nie, dass die Meister auch einmal jung waren und in Opposition gegen veraltet Hervorgebrachtes so geworden sind, wie sie sind.

Seinen grossen Tag erlebte Werner, als die Kunsthochschule — es war im Jahre 1896 — das Fest ihres zweihundertjährigen Bestehens zu feiern für gut hielt. Man konnte damals mit Recht fragen, ob das preussische Institut Anlass hatte, an seine Vergangenheit zu erinnern. Wo waren die Grossthaten um die deutsche Kunst, die es aufzuweisen hatte? Wo überhaupt die Beweise, dass diese Akademie auch in ihren sogenannten Glanzzeiten die Arbeit wohl verrichtet habe: ein tüchtiges Material der künstlerischen Vorsehung zu liefern, mit allen guten Mächten verflossener Kunstereignisse im Bunde, ausgleichend und deutend dem Zeitgeiste voranzugehen, die Wege zu ebnen, die die keimende Individualität zum Neuen hinführen. Es war sehr bezeichnend, dass ein hoher Beamter wie Bode in jenen Tagen als redlicher Kunstfreund (s. „Pan" II, S. 45/8) keinen „Fest"-Artikel, vielmehr nur ein Klagelied zu schreiben vermochte, das, bitteren Tones, tiefwurzelnde Schäden vergangener wie gegenwärtiger Organisation aufdeckte und klarzumachen suchte, dass die Akademie weder ganze Künstler noch ganze Dekorateure (der Ausdruck „Kunsthandwerker" ist immer falsch gewesen) erzogen habe, wohl aber ein verbreitetes und anspruchsvolles Kunstproletariat.

Die Akademie selbst indessen, ich meine: die verwaltende Kunstbureaukratie hatte eine Konfrontation mit der Geschichte nicht nur nicht gescheut, — durch rauschende Feierlichkeiten, durch Jubelreden und durch Festschriften sie sogar herausgefordert. Als Glanzstück war eine „Historische Abteilung" gedacht, eine Retrospektive, die veranlasst zu haben das, wegen der höchst einseitigen Auswahl nicht unbestrittene Verdienst des Herrn von Werner war. Hatte der Akademieleiter doch selbst seine Mitwirkung ungebührlich hoch dadurch eingeschätzt, dass er allein zwei Breitseiten des grössten Raumes mit den kalten Werken seiner Hand ausfüllte. Er hatte, wie ein gewissenhafter Gymnasialdirektor, seiner Jugend einen pompösen geschichtsklitternden Text gelesen und dann, um das erzieherische Werk zu krönen, seine gesamten Ansprachen mit goldgepresstem Festemblem drucken lassen (Berlin, Verlag R. Schuster, 320 S.). Er fühlte sich also ganz und durchaus und mehr denn je als Herrn der Situation. Wenn Anton von Werner die Namen der 1382 Schüler am Schlusse aufzählte, die seiner Führung während einundzwanzig Jahren unterstellt waren, da hatte er sicher auf die Nachsicht wenigstens der Zeitgenossen gerechnet: darum hat man ihm damals auch nicht den Tort angethan, an der Hand des authentischen Materials im Einzeln und Tie-

fern festzustellen, wie wenige aus dieser schwer übersehbaren Elevenschar auch nur eine relative Bedeutung erlangt haben. Eins übersah man freilich nicht, dass bevorzugte Begabungen, wie beispielsweise Klinger und Leistikow, eigentlich zu Unrecht in den Listen geführt wurden: sie sind selbst bald wieder ausgerissen oder sind wegen Talentlosigkeit entfernt worden.

Dem Rückschau haltenden Praktikus hat der amtliche Historiograph nicht gefehlt, Hans Müller. Seine Akademiehistorie, Teil I, hat keinen litterarischen noch künstlerischen, sondern nur einen dokumentarischen Wert; sie ist in einem nüchternen, unpersönlichen, offiziellen Stil geschrieben – Müller sagt zum Beispiel nicht einfach „Adolph Menzel", vielmehr allen Ernstes „der Wirkliche Geheime Rat Professor Dr. Adolph Menzel". Man hätte gern erfahren, wie ein solcher Historiker über die Thatsache hinwegkommt, dass diese Akademie den künstlerischen Entdeckungen und Forderungen der letzten beiden Jahrzehnte nicht nur nicht gerecht geworden ist, vielmehr sie aufzuhalten und zu diskreditieren versucht hatte. Immerhin hätten sich aus dem Material früher Vergangenheit merkwürdige Parallelen aufdecken, anziehende Personalcharakteristiken geben lassen. Welch ein Patron schon gleich dieser erste allmächtige Chef, den Kurfürst Friedrich III. bestellte, dieser kleine Hoflieferant und höchst unfreie Schweizer Joseph Werner. Liest man, wie diese Präzeptorenseele, dieser ehrgeizige Autokrat sich zu bedeutenderen Erscheinungen stellte, die als Lehrer neben ihm wirkten; wie er sie chikanierte und wie er von einem „widerspenstigen Triumvirat" redete, so ist man versucht, „Gespenster" auszurufen und für die Namen Schlüter, Terwesten, Probener „widerspenstige Triumvirn" aus der Wernergeschichte des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts einzusetzen: August von Heyden, Skarbina, Vogel. Und abermals ruft man „Gespenster", wenn man liest von der Malerei der Zeit: – bei Joseph Werner 1696, unter Anpreisung der alten Meister –

> „Es haben sich bey derselben (der Kunst) zu Ihren Hoofbedienten viel Irrgeister und Verführer eingefunden, welche Ihr den alten Schmuck und Ihre anererbte kostbare Zierrahten aussgezogen, hingegen selbe mit einer newen Mode Bekleidet in welchem Auf Butz Heut zu Tag dise von Geburt so Edle und Hohe mehr einer Zigeunerin, oder Marktschreyer-Comediantin, als einer Königin der Künsten ähnlich, und also verkappet aussihet, dass sie von niemand mehr erkennet wird . . . ."

Und dann bei Anton von Werner in zwei der beliebten Philippiken:

> „Eins ist sicher, Flunkerer und Flausenmacher sind diese Meister (die Historikergeneration Gallait, Biefve u. s. w.) nicht gewesen. — Die Pflege . . . all dessen, was Jahrhunderte vorher in mühsamer Entwicklung Gutes geschaffen, war ihnen Richtschnur . . . Heute macht sich ein Subjektivismus breit, dessen amüsantesten Ausdruck wohl Herr Heinrich Pudor (sic!) gefunden hat. . . . Ich habe mehr und mehr die Bemerkung gemacht, dass unter dem Einflusse dieser Zeitströmung ein Widerwille dagegen vorhanden ist, sich für den Künstlerberuf eine solide Grundlage anzueignen . . . " Und an anderer Stelle: es sei nicht Aufgabe der aufstrebenden Jugend, „Richtungen zu kultiviren, die vorübergehend im Kunstleben entstehen und wieder verschwinden." . . Sie habe sich eine „Darstellungsweise anzueignen, welche geeignet ist, in vornehmer und anständiger Weise ihren künstlerischen Gedanken und Empfindungen den geeigneten Ausdruck zu geben und nicht durch genial sein sollende Schmiererei geistreich oder modern erscheinen zu wollen . . ."

Diesen artigen Lesefrüchten aus dem Litteratorengärtlein zweier Akademiehäupter, die beide Werner hiessen, ist kein Wort hinzuzufügen. Für seine Kunstpolitik gebot Anton von Werner neben der Akademie noch über ein anderes mächtiges Werkzeug: den „Künstlerverein". Was hier theoretisch erreicht wurde, ist dort praktisch verwertet worden. Seines Lebens Inhalt und Ziel war Bekämpfung des modernen malerischen Entwicklungsgedankens, des Subjektivismus und Individualismus. Böcklin und die Neuromantik existierten für ihn nicht; der Impressionismus wurde zur Hölle verwünscht; Tschudi wurde verfolgt; die modernen, zur Sezession neigenden Elemente des Künstlervereins, vor allem Liebermann und Skarbina, wurden terrorisiert und als Akademiemitglieder mit Denunziationen bedroht. Kurz, im Mittelpunkt des Hexensabbats, der in den neueren Wiedergeburtstagen der deutschen Malerei sich um die im Zeitgeist Wollenden und Wirkenden erhob, stand wetternd, hemmend, verdächtigend Anton von Werner. Das ist Tragik im Leben dieses kunststaatsmännischen „Wirklichkeits"-Malers: dass er blind war auf den Augen des Leibes und der Seele, als die wahre Wirklichkeit in die Kunst kam.

Und so hat er den Zusammenbruch seines tiefverfehlten Prinzips noch erleben können, vor allem in der Hochschule. Seines Nachfolgers wartet eine Riesenarbeit. Wird Artur Kampf der Mann sein? Vielleicht. Er ist zwar eine Kompromissnatur; aber er ist nicht einseitig. Man darf ihn mit der Überzeugung ehren, dass sein Interesse für die jüngeren Schulen nicht erheuchelt ist. Alles hängt von der vorurteilsfreien Auswahl der Lehrkräfte ab. Die besten Meister sind zu Bildnern des Nachwuchses gerade gut genug. Kampf habe den Mut, um ihre Anwerbung zu kämpfen. Er braucht Männer, die sowohl innerlich mit der grossen europäischen Tradition verbunden sind, wie auch den Lebensspruch Daumiers sich zu eigen gemacht haben: „Man soll mitgehen mit seiner Zeit". Um einen wichtigen Künstler und Menschen zu nennen: Wilhelm Trübner. Er ist zu haben. Kampf hole ihn.

RICHARD ENGELMANN, FIGUR FÜR EIN WILDENBRUCH-DENKMAL. BRONZE.

Dieses ist die Jünglingsfigur von dem noch nicht enthüllten Denkmal für Ernst von Wildenbruch, das Richard Engelmann geschaffen hat. Die Figur wird auf einem schlanken Sockel stehen, der sich inmitten eines runden, flachen Brunnenbeckens erhebt. Das ganz in Bronze ausgeführte, edel geformte Denkmal wird in Weimar, vor einer Baumgruppe, gegenüber der Fürstengruft, errichtet werden. Es trägt als Devise einen Ausspruch Wildenbruchs:

„Ich kämpfe nicht, um anzugreifen, sondern um zu verteidigen“

CHRONIK

Paul Clemen, der bekannte Bonner Kunsthistoriker, hat im Auftrage der Obersten Heeresleitung die Städte an der französischen Kampffront bereist und über deren Zustand den folgenden vorläufigen Bericht erstattet:

„Die Schäden an den historischen Baudenkmälern im nördlichen und östlichen Frankreich sind innerhalb unseres Etappengebietes bis in die hintere Zone des Operationsgebietes relativ gering. Man darf vor allem hervorheben, dass ganz unberührt geblieben sind von Nordosten angefangen Cambrai, Douai, Valenciennes, St. Quentin, die ihre reichen Kirchen, die Rathäuser wie die Museen noch unversehrt bewahren. Lille, in dem, obwohl es als offene Stadt bezeichnet war, unsere Truppen unerwartet und heimtückisch Feuer erhielten, ist nur anderthalb Tage lang von Südosten her beschossen worden; zumal in der Gegend des Hauptbahnhofes sind ganze Strassenviertel und einzelne Häuserfronten durch das Bombardement zerstört, doch haben die historischen Denkmäler darunter kaum gelitten. An der Kirche St. Maurice ist an einem der vier Giebel der Westfront die Spitze weggeschossen. Der Barockbau der Grande Garde an der Grande Place ist ebenso an der Spitze der Fassade durch eine Granate beschädigt, aber bei beiden Bauwerken ist dieser Schaden lokal beschränkt. Das Museum, dessen mächtiger, in den achtziger Jahren durch die Architekten Bérard und Delmas errichteter Prachtbau die eine Seite der Place de la République im Zentrum der Stadt einnimmt, ist von verschiedenen Granaten, vor allem aber reichlich von Schrapnells getroffen worden. Die Granaten haben in der Hauptsache nur an der Aussenarchitektur der Südseite Schaden gethan. Eine ist in den südöstlichen Ecksaal im oberen Stock eingedrungen: die Schrapnells aber haben die sämtlichen Fenster der Oberlichter zerschlagen, dazu sind auch die Scheiben im Hofe durchweg durch den Luftdruck gesprungen. Eine Reihe der grossen von ihren Plätzen nicht zu entfernenden Gemälde ist durch Schrapnells oder durch herabstürzende Glassplitter und Bruchstücke des Daches beschädigt, zum Glück aber keines von den wertvollen Objekten. Die kostbarsten Bilder hat der Museumsdirektor Em. Théodore, der während der ganzen Beschiessung in dem Museum anwesend war, während des Kugelregens selbst mit persönlicher Aufopferung gerettet. Auch die berühmte Wachsbüste von Lille ist, wie ich festgestellt habe, in einem besonderen Gelass des Kellers sicher und vor jeder Beschädigung wie vor Feuchtigkeit oder Kälte geschützt untergebracht.

Von den historischen Städten nördlich von der Aisnefront sind zum Glück Laon und auch Noyon gänzlich unberührt. Die beunruhigenden Nachrichten, dass Noyon, um das wiederholt gekämpft worden ist, beschädigt sei, haben sich nicht bestätigt. Die Kathedrale wie das Hôtel de ville sind unverletzt. Bei den notwendig gewordenen Zerstörungen einzelner Orte zwischen der Nordostgrenze Frankreichs und der Aisnelinie ist ganz deutlich zu verfolgen, wie die Heeresleitung überall sorgsam um die Erhaltung der historischen Bauten bemüht gewesen ist. Bei der Beschiessung und der daran angeschlossenen Einäscherung von Rethel ist die hochgelegene Kirche St. Nicolas, an deren Süd- und Ostseite sich nur ein einziges langgestrecktes Trümmerfeld hinzieht, mit ihrem reizvollen spätgotischen Südportal völlig unversehrt erhalten. An der Schlachtfront nördlich und östlich von Verdun und um den Argonnerwald sowie vor dem Woëvre in der vorderen Linie des Operationsgebietes sind natürlich eine ganze Reihe von Ortschaften bei dem Hin- und Herwogen des Kampfes völlig zerstört, doch konnten dafür auf dem Wege, den unsere Truppen nach dem Südwesten genommen haben, gerade die wichtigsten Monumente sämtlich sorgsam geschont werden. Ganz unversehrt ist in ihrer Ausstattung die spätgotische Wallfahrtskirche zu Avioth, nördlich von Montmédy und ebenso die frühgotische Wallfahrtskirche zu Mont, südlich von Stenay, mit ihrem so überraschend reichen Figurenportal. Ganz unberührt ist ebenso mit ihren Schätzen, den Stiftungen der französischen Könige, eine dritte berühmte Wallfahrtskirche, Notre-Dame de Liesse östlich von Laon.

Unsere Hauptsorge gilt jetzt den Denkmälern von Reims und Soissons, die beide von unseren Truppen eng eingeschlossen, beide von den Franzosen aus Stellungen hinter der Stadt und in der Stadt selbst auf das hartnäkkigste verteidigt werden. In Reims hat die Aufstellung von schweren Batterien unmittelbar vor der Kathedrale, die von Fliegern festgestellte Sammlung von Truppenmassen und von Munitionskolonnen auf der Place du Parvis vor der Westfront und die Benutzung des nördlichen Turmes als Signalstation für Lichtsignale wie am Tag für eine Winkerstation und offenbar auch als Telephonstation unsere Artillerie gezwungen, nachdem sie den strengen Befehlen unserer obersten Heeresleitung entsprechend lange sich vor der Beschiessung der Kathedrale selbst gescheut hatte, den ehrwürdigen Bau widerstrebenden Herzens unter Feuer zu nehmen. Durch die Mitteilungen unserer obersten Heeresleitung ist es ausser allem Zweifel, dass eine starke Artilleriegruppe unmittelbar nordöstlich vor der Kathedrale, wahrscheinlich unter dem Schutz der dichten Bäume auf dem breiten Boulevard de la Paix in der Richtung auf Nogent-l'Abbesse aufgestellt war, von dessen Höhe aus am 18. September die Beschiessung des Zentrums der Stadt stattfand. Die Kathedrale musste direkt als Kugelfang füt jedes etwas zu hoch über diese Stellung hinausfliegende deutsche Geschoss wirken. Und ebenso ist eine zweite Gruppe schwerer Artillerie in der

WILHELM WAGNER, PARIS IN DEN TAGEN DER KRIEGSERKLÄRUNG. VOR DEM GEBÄUDE DES „MATIN“

Südvorstadt unmittelbar vor der ehrwürdigen Abteikirche St. Remi aufgestellt worden, wieder in der gleichen Absicht und mit der gleichen Wirkung. Der Bau der Kathedrale hat überhaupt nur zwei Volltreffer bekommen, den einen schon am 18. September, einen Schuss aus einer 15 cm-Haubitze, den anderen von einem 21 cm-Mörser. Ich habe mittels des Scherenfernrohrs vom Fort Berru, aus einer Entfernung von zirka sechs Kilometer, und noch günstiger von dem Abhang vor dem Fort Brimont, aus dem Gehölz vor dem von uns genommenen, aber von den Franzosen unausgesetzt unter Feuer gehaltenen, trostlos zerschossenen Schlösschen Brimont, aus der Entfernung von fünfeinhalb Kilometer an einem völlig klaren Dezembervormittag

die Kathedrale beobachten können. Das Zeisssche Scherenfernrohr lässt bei denkbar grösster Schärfe und plastisch-stereoskopischer Wirkung zumal für den, der den Bau kennt und ganz genau weiss, was er zu suchen hat, selbst aus ziemlicher Entfernung noch die Details erkennen — am besten natürlich bei einem Vergleich mit älteren Aufnahmen. Die ganze Substanz des Bauwerkes steht danach noch bei der Reimser Kathedrale. Wohl fehlt das Dach, das bei der ersten Beschiessung am Nachmittag des 19. November in Brand aufgegangen ist, aber die Turmfront steht noch mit den beiden mächtigen stumpfen Westtürmen, die beiden Querschiffgiebel stehen, die feine durchbrochene Galerie, die das Hochschiff abschliesst, ist erhalten, und in dem Strebesystem der Nordseite, die vor allem unserer Artillerie zugängig war, ist keine Lücke zu entdecken. An der Spitze des Nordturmes ist die eine innere Ecke durch eine Granate weggeholt, es scheint aber hier nur die Bekrönung der einen Fiale abgeschlagen zu sein. Das sind die an der äusseren Silhouette erkennbaren Schäden. Die übrigen grossen Kirchenbauten stehen noch, vor allem St. Remi mit seiner von den beiden kleinen romanischen Türmen flankierten Westfront; nur durch den Chorabschluss der Kirche ist eine Granate eingeschlagen und hat hier das Gewölbe zerstört. Das sind freilich nur die Beobachtungen in dem äusseren Rahmen der Bauwerke. Über den Zustand des Inneren der Kathedrale und vor allem über die Beschädigungen der kostbaren Skulpturen, mit denen das Nordportal und besonders die Westfront übersät ist, lässt sich aus unseren Stellungen nichts feststellen. Die Abbildungen, die die französische „Illustration", der „Miroir", der amerikanische „Outlook" gebracht haben, zeigen zumal an dem nördlichen Seitenportal der Westfront schwere Beschädigungen, eine grosse Reihe von Figuren haben die Köpfe verloren, bei anderen hat sich die ganze Vorderseite losgelöst. Die Skulpturen des Wimbergs haben sehr gelitten, der grosse Kruzifixus ist herabgestürzt. Die meisten der Zerstörungen scheinen aber nicht durch die Granaten selbst oder durch die Rückwirkung von dem Abprallen der grossen Geschosse auf dem Platz vor der Kathedrale hervorgebracht zu sein, sondern durch den Brand, der das grosse und nur allzu solide Baugerüst ergriffen hatte, das für die noch immer im Gang befindliche Restauration diesen Teil des Domes verkleidete. Die Flammen, die die ganze Front lang emporschlugen und die leider auch das Innere mit der hölzernen Ausstattung an Kanzel und Beichtstühlen ergriffen, haben den Kalkstein der Skulpturen völlig ausglühen müssen.

In Soissons habe ich aus der vordersten Stellung unserer Schützengräben aus der Entfernung von nur 2400 Meter aus günstigster Position von oben herab während des Granatfeuers die Denkmäler der Stadt genau beobachten können. Die Kathedrale stand am 7. Dezember noch wenig verletzt da. Sie hatte im ganzen nur vier Haupttreffer aufzuweisen. An dem zweiten Strebepfeiler an der Nordseite des Chores war ein Stück unterhalb der Fiale herausgeschlagen. Am Langhaus westlich vom Querschiff ist eine Granate durch das Dach und scheinbar durch das Gewölbe eingedrungen und hat den Zwickel zwischen zwei der Fenster des Obergadens zerrissen. Der unvollendete Nordturm war in seinem späteren Aufsatz durch ein Geschoss getroffen, das aber die Architektur des eigentlichen Baues nicht weiter berührte, und der eine vollendete Südturm ist durch eine Granate in der Höhe des Obergeschosses getroffen. Von der Front von St. Jean-des-Vignes, die allein noch von der alten Abtei übrig geblieben ist, in der Thomas Becket neun Jahre lebte, die den Turm der Kathedrale noch um neun Meter an Höhe übertrifft, weisen die Türme noch Spuren der Beschiessung von 1870 auf. An dem Südturm ist die eine Spitze abgeschossen. In beiden Fällen aber, in Reims wie in Soissons, war die Beschiessung leider noch nicht beendet, und wenn die Franzosen fortfahren, fast allnächtlich den Turm der Kathedrale von Soissons für Lichtsignale zu benutzen, so wird unsere Artillerie keine Möglichkeit haben, als diese die Sicherheit und das Leben unserer Truppen dauernd gefährdenden Positionen zu zerstören.

Am schlimmsten sieht es an der Nordfront aus, in Arras und in Ypern. Von unseren Positionen aus lässt sich nur feststellen, dass im Stadtbild zu Arras der schlanke reichgegliederte 75 Meter hohe Beffroi verschwunden ist und dass in dem Bild von Ypern der Beffroi der Hallen eine wesentlich veränderte Silhouette aufweist, ohne Dach und mit Fehlen von zweien der Ecktürmchen. Auch hier wie in Armentières, wo gleichfalls der Beffroi fallen musste, ist diese hohe Beobachtungsstelle, die dem Feind die bequeme Möglichkeit der Feststellung der Wirkung seiner und der feindlichen Artillerie gab, für unsere Truppen gefährlich und todbringend gewesen und ihre Vernichtung musste mit allen Mitteln angestrebt werden, solange die Franzosen diese Städte zu ihren artilleristischen Stützpunkten machten. Dabei sind in Arras an einem Tage nach französischem Bericht 68 Granaten auf das Rathaus geworfen worden und erst die 69. hat den Turm getroffen. Wenn auch der grosse Platz mit seinen durchgehendene Arkaden äusserlich unverletzt scheint, so hat das Rathaus schwer gelitten, die eine Hälfte dieser reichen und malerischen Baugruppe aus dem Übergang von der Spätgotik zur Renaissance ist völlig zerstört. Und in Ypern, um hier zuletzt auf den schmalen von dem Feind noch gehaltenen Streifen des westlichen Belgiens einzugehen, ist nach französischen Aufnahmen vom 5. Dezember über dem Riesenbau der gotischen Tuchhallen, die der Graf Balduin IX. von Flandern im Jahre 1200 begonnen hatte, das hohe steile Dach mit dem so charakteristischen alten Dachstuhl abgebrannt. Der Beffroi hat in seiner Front eine tief heruntergehende Bresche und die Aussenfront der Hallen selbst ist an drei Stellen völlig durchgeschlagen. Das im rechten

Winkel an die Hallen anstossende Renaissancerathaus ist völlig zerstört und bis auf das Erdgeschoss zusammengebrochen. Der spätgotische Turm der Kathedrale St. Martin hat gleichfalls sein Dach verloren. Von dem Museum, das in der alten zweigiebeligen Boucherie untergebracht war, steht nur noch die Aussenfront mit leeren Fensterhöhlen. Dixmuiden, das von unseren Truppen besetzt, aber von den Verbündeten dauernd unter Feuer gehalten wird, ist eine grosse Ruinenstadt (von mir jetzt nicht besichtigt). Die Kirche St. Nicolas ist gänzlich zerstört, auch in den Aussenmauern, der fantastische bizarre spätgotische Lettner, das Werk des Urban Taillebert, der reichste unter diesen Lettneranlagen in ganz Belgien, ist zusammengestürzt.

Es ist aber festzuhalten, dass bei diesen beklagenswerten Zerstörungen überall eine unbedingte Notwendigkeit vorlag, dass wir durch die Aufstellungen des Feindes, durch die Ausnutzung dieser Denkmäler, zumal der Türme für die Feuerleitung, direkt gezwungen waren, die Bauten unter Feuer zu nehmen, — und sowohl an unserer flandrischen Front in den Orten bei und vor Dixmuiden wie an der Aisnelinie und an der lothringischen Front sind es umgekehrt jetzt die Franzosen und Engländer, die sich ihrerseits gezwungen sehen, ihre eigenen Denkmäler oder die der Verbündeten entzweizuschiessen. In Bourgogne, nördlich von Reims, ist die entzückende frühgotische Kirche durch ein schweres Geschoss der Franzosen getroffen worden, das in das südliche Querschiff hineingefahren ist, die Nordwand zerschlagen und in dem Inneren eine gründliche Verwüstung angerichtet hat. Und ebenso ist es die ehrwürdige Kirche von Brimont, die von der Südseite her durch französische Geschosse schwer gelitten hat. An der Côte Lorraine müssen die Franzosen jetzt das hochgelegene Bergdorf Hattonchâtel beschiessen, in dem die Kirche mit ihrem feinen kleinen Kreuzgang zuerst unter dem deutschen Bombardement gelitten hatte. Im Mittelschiff und im nördlichen Seitenschiff sind vier Gewölbejoche eingestürzt, aber der schöne dem Ligier Richier zugeschriebene Renaissancewandaltar hinter dem neuen Hochaltar ist unverletzt. Und in St. Mihiel, dem von uns gegen den übermächtigen Feind mit solchem Heroismus gehaltenen äussersten Vorposten an der Maas, sind es wiederum die Franzosen, die die Kirche St. Etienne beschossen haben und darin eines der berühmtesten Denkmäler der französischen, man darf sagen der ganzen nordischen Renaissanceplastik, die unvergleichliche Grablegung Ligier Richiers, mit ihren dreizehn lebensgrossen Figuren schwer beschädigten. Bei diesen beiden kostbaren plastischen Hauptwerken der französischen Kunstgeschichte wird es jetzt die Aufgabe der deutschen Barbaren sein, diese Denkmäler gegen die französischen Granaten zu schützen.

❀

Die Zeichnung von W. Wagner, die wir wiedergeben, ist noch in Paris, in den Tagen der Mobilmachung und der ersten Panik entstanden. Sie hat also, neben ihren feinen künstlerischen Qualitäten, noch den Reiz eines Dokuments.

❀

In der Kölnischen Zeitung von 20. Januar finden wir das folgende Inserat, das verdient tiefer gehängt zu werden:

Kunsthandlung Viktor Rheins, Berlin
„Deutsche Maler"
Keine Bilder von Nachäffern, Engländern, Dieben,
Japanern und anderem Gesindel.

❀

In Hamburg ist, 72 Jahre alt, Justus Brinckmann, der bekannte Direktor und Schöpfer des Hamburger Kunstgewerbemuseums gestorben. Im nächsten Heft wird ihm ein Nachruf gewidmet werden.

❀

Die im vorigen Hefte auf den Seiten 197 und 198 abgebildeten Werke von W. Leibl sind mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft, Berlin, wiedergegeben worden.

MAX SLEVOGT, VIGNETTE

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

Eugène Delacroix, Beiträge zu einer Analyse von Julius Meier-Graefe. Mit 145 Abbildungen und einer Anzahl unveröffentlichter Briefe. München, R. Pieper & Co., Verlag,

Als Meier-Graefe vor zehn Jahren seine Entwicklungsgeschichte veröffentlicht hatte, fragte ihn Emil Heilbut einmal, wer ihm nun von allen geliebten französischen Malern des neunzehnten Jahrhunderts der liebste sei. Meier-Graefe antwortete ohne Besinnen: Delacroix. So ist es auch wohl geblieben, so viele Götter er neben Delacroix anbetet, so begeistert er sich immer wieder anderen Malern in die Arme gestürzt hat. Delacroix spricht am stärksten zur Einbildungskraft Meier-Graefes. Es ist das Heroenhafte in ihm, was Meier-Graefes Schwärmerei entfesselt, es ist der dramatische Schwung, was das dramatisch bewegte Temperament des deutschen Schriftstellers ergreift, es ist das mit einer meisterhaften Malerei verbundene stürmisch Litterarische, was zu dem stürmisch bewegten Litteraten spricht. In der Lebensromantik Delacroix' und Meier-Graefes stimmt etwas überein. Was Wunder also, dass sein Buch über Delacroix ein Hymnus geworden ist. Fast alle seine Bücher sind ja Lobpreisungen geliebter Meister (wo er nicht lieben kann, giebt er nie sein Bestes); es besteht Meier-Graefes liebenswürdige Eigenart geradezu darin, dass er sich fortgesetzt rauschhaft begeistert und dass er den Leser an seiner erhöhten Empfindung teilnehmen lässt. Bei Delacroix aber zieht er alle Register, dort ist er bedingungslos. Das Resultat ist nicht eben ein sehr klares, wohlgegliedertes Lebensbild des französischen Meisters und auch nicht eine souveräne Analyse seiner Kunst, sondern mehr eine Improvisation voll kluger, schöner Gedanken und tiefer Erkenntnisse, die ihre Farbe empfängt von einer fast jauchzenden Liebe. Zu grosse Liebe schadet nie; ist sie der Architektur eines Buches nicht günstig und vermag sie nicht immer richtig zu nuancieren, so macht sie doch, dass die erregte Empfindung an gewissen Stellen das Tiefste und Höchste berührt und dass eben so viel zwischen den Zeilen steht wie darin. Es ist das Pathos in der Natur Meier-Graefes, das er fortgesetzt zu naturalisieren strebt und das er oft sogar hinter gewissen Saloppheiten der Sprache verbirgt, es ist das Pathos seines schnellfüssigen Idealismus, das ihn für das romantische Nervenpathos Delacroix' erhöhende und zugleich wahrhaft aufhellende Worte finden läßt und das der „maniera magnifica" seines Helden mit starkem Schwung der Darstellung gerecht wird. Es gehört dieses Buch zu den besten der vielen Bücher von Meier-Graefe. Es soll damit nicht gesagt sein, dass es absolut ein gutes Buch ist, ein bleibender Wert klassischer Darstellungskunst. Solche Bücher, wie sie zur Zeit unserer Klassiker geschrieben wurden, gelingen heute nicht mehr. In der ungeheuren Bücherproduktion der Zeit, in der Eile und Nervosität unseres Lebens, inmitten der Masse hat fast jedes Buch dieser Art etwas, das man in bestem Sinne journalistisch nennen könnte. Vor allem Meier-Graefes Bücher haben diesen Charakter; es ist ihre Eigenart, dass sie auf den Augenblick wirken wollen,

sie sind Werke einer rapiden Schreibweise, einer inbrünstig überredenden, leuchtenden Auges argumentierenden Dialektik. Das ist es, was auch diesem „Delacroix" Meier-Graefes den Wert giebt und was ihm die Grenzen zieht.

Der Verlag hat dem Künstler einen stattlichen Band gewidmet, so dass das Buch äusserst gewichtig erscheint. Leider vermisst man im Innern, vor allem beim Druck der Bildertafeln die Sorgfalt und den Geschmack, die Meier-Graefes nachdrückliche litterarische Kundgebung und die Bedeutung des Künstlers hätten verlangen können. Die Autotypien sind entweder nachlässig gedruckt oder das Papier ist ungeeignet; jedenfalls ist die gleichmässig flaue und unnuancierte Wirkung der Reproduktionen ungünstig. Der Verlag Piper ist eine Firma, die sehr viel für die moderne Kunst thut und mit unendlicher Rührigkeit immer neue nützliche Ideen verwirklicht. Um so mehr ist es zu bedauern, dass der Ausführung so oft die künstlerische Vornehmheit und Sorgfalt fehlt. Es müsste doch unschwer ein technischer Berater zu finden sein, der das bedeutend Gedachte auch im technisch Einzelnen bedeutend auszuführen imstande ist.

Frankreichs klassische Zeichner im neunzehnten Jahrhundert von Karl Voll. Mit 34 Textillustrationen und 44 Tafeln. München, Holbein-Verlag 1914.

Es lebt kaum ein anderer in Deutschland, der so sehr geeignet wäre einen „kurzen systematischen Überblick über die Geschichte der französischen Illustration im neunzehnten Jahrhundert bis ungefähr zum Jahre 1870" zu geben, wie Karl Voll. Der Münchener Kunsthistoriker ist genug Gelehrter, um eine solche Arbeit mit aller philologischen Gründlichkeit anzupacken und durchzuführen, er ist zugleich frei genug von den Hemmungen des Gelehrtentums, um kurz und erbaulich zu schreiben und durchaus von künstlerischen Darlegungen auszugehen, und er ist schliesslich soviel Bibliophile und enragierter Sammler eben dieser französischen Graphik des neunzehnten Jahrhunderts, um die natürliche Passion zu seinem Stoff zu haben. Man spürt es dem Buche an, dass er von den Dingen, die er beschreibt, ständig umgeben ist, dass er mit ihnen lange Jahre gelebt hat. Das giebt dem Text, bei aller Knappheit, etwas ungemein Sicheres. Voll redet nicht um die Dinge herum, sondern beschreibt, während er Thatsachen anschaulich aneinanderreiht. Die Illustrationen des Textes und der Tafeln sind gut gewählt. Doch hätte viel mehr für die typographische Darstellung gethan werden können. Ein Buch, in dem so viel vom „schönen Buch" die Rede ist, sollte selbst eines sein. Es wäre Gelegenheit gewesen wie bei wenig anderen Büchern, mit Hilfe der alten Zeichnungen und einer guten Type prachtvolle Seiten zu arrangieren. Die Tafeln sind gut gedruckt, doch könnten sie sich noch besser darstellen, wenn der Gegensatz zwischen blankem Rand und matter Bildfläche nicht wäre. Der Umschlag sieht gar zu solide und gelehrtenmässig aus. Was hätte sich für ein Buch der klassischen französischen Illustrationskunst doch für eine amüsante und lustig wirkungsvolle Umschlagzeichnung herstellen lassen!

Karl Stauffer-Bern, Familienbriefe und Gedichte. Herausgegeben von U. W. Züricher. Leipzig im Insel-Verlag und München, Verlag der Süddeutschen Monatshefte.

Es ist angenehm, in einem schönen Bande alle Familienbriefe und Gedichte Stauffers beisammen zu haben und mit ihrer Hilfe, ergänzt durch einige Vornotizen des Herausgebers, dieses unruhige Leben gewissermassen von innen heraus überblicken zu können. Aber über dieses Lob des Buches hinaus darf man bei dieser Gelegenheit vielleicht die Erwartung aussprechen, dass die Publikationen über Stauffer nun endlich aufhören. Weder der Künstler noch der Mensch ist so interessant und bedeutend, dass diese fortgesetzte Beschäftigung mit ihnen berechtigt erschienen. Im Grunde beruht Karl Stauffers Berühmtheit auf der Sensation seines zur Hälfte selbst verschuldeten, durch Zufälle peinlich komplizierten bürgerlichen Schicksals. Es liegt aber kein Grund vor, den Schweizer Künstler darum zu einem modernen Werther oder zu einem misshandelten Genie zu machen. Wäre Stauffer ein grosses Talent gewesen, so würde jede Zeile seiner Briefe interessant sein; da er aber nur ein Künstler der mittleren Linie war, vermag selbst das Ungewöhnliche in seinem Leben – Liebe, Einkerkerung, Wahnsinn und Selbstmordversuch – diesem starken Briefband nicht das mitzuteilen, um dessenwillen man gute Bücher immer wieder, in jedem Alter, zur Hand nimmt.

Hans Brandenburg: Der moderne Tanz. Mit 129 Reproduktionen nach Zeichnungen und Photographien. München bei Georg Müller.

Der Verfasser betrachtet den Tanz vom Standpunkt einer „modernen Weltanschauung", nimmt sein Thema gewaltig ernst und zieht viel Allgemeinheiten hinein. Seine Schlüsse befriedigen aber nicht, da er, wie das bisher des Landes so der Brauch war, weniger vom Können als vom Wollen ausgeht und von den Kulturtendenzen ehrgeiziger Tanzfräulein, die nichts Rechtes gelernt haben. Die schweren Ausführungen Brandenburgs sind eigentlich schon erledigt, wenn man liest, dass er den Dilettantismus, die Stümpereien von Grete Wiesenthal genial findet und dass ihm die Leistungen des russischen Balletts unmodern und gekünstelt erscheinen. Wer viel kann, ist doch allemal „modern"; und wer nichts kann, wirkt in jedem Fall reaktionär, trotz aller Tendenzen. In diesem Sinne ist Anna Pawlowa sehr viel moderner als die Geschwister Wiesenthal, als Ruth St. Denis, Gertrud Leistikow, Isadora Duncan und alle die anderen Kunstgewerblerinnen des Tanzes. Auch was Brandenburg über Tanz-

kunst und Pädagogik sagt, ist oft recht fatal. Er ist einer von den pathetisch Denkenden, deren „Synthese" ein arger künstlerischer Dilettantismus zugrunde liegt. Die Wahl der Zeichnungen von Dora Brandenburg-Polster weist ebenfalls nachdrücklich auf Dilettantismus hin.

Winckelmanns kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums. Mit Goethes Schilderung Winckelmanns und einem Nachwort des Herausgebers Dr. H. Uhde-Bernays. Im Insel-Verlag, Leipzig 1913.

In dieser Zeit, wo so viele alte Schriften neu herausgegeben und damit dem Publikum nahe gebracht werden, darf ein Band mit den kleinen Schriften Winckelmanns nicht wohl fehlen. Mancher, den die ferne grosse Persönlichkeit Winckelmanns, den die Lektüre der ganzen Schriften schreckte, wird durch dieses Buch in unmerklicher Weise zu dem Ahnen des deutschen Klassizismus hingeleitet und auch wohl noch von ihm festgehalten, sich eingehender mit ihm wieder einmal zu beschäftigen. Dass Goethes Schilderung Winckelmanns dem edel ausgestatteten Bande vorangestellt worden ist, erscheint natürlich, da diese beiden Geister in der Vorstellung des Deutschen viel Gemeinsames haben, das Nachwort des Herausgebers stellt mit Glück dar, wie Winckelmann aus der Distanz der Zeit den Heutigen erscheint.

Rainer Maria Rilke: Rodin. Mit 26 Vollbildern nach Skulpturen und Zeichnungen des Meisters. Im Insel-Verlag.

In der Reihe der Publikationen der drei Mark-Bibliothek hat der Insel-Verlag dem Rembrandt und dem Rubens Verhaerens ein Rodinbuch Rainer Maria Rilkes folgen lassen. Die Wahl des Künstlers und des Autors ist glücklich. Diese Bücher sollen nicht Biographien sein, sondern gewissermassen hymnische Essais, Äusserungen stark empfindender, dichterisch redender Schriftsteller über grosse Künstler. Niemand hätte in dieser Weise besser über Rodin sprechen können als Rilke. Denn einerseits hat Rilke dem französischen Meister jahrelang sehr nahegestanden in persönlichem Verkehr, und andererseits ist er einer unserer empfindungsvollsten Lyriker, ein Sprach- und Wortbildner von vielen Graden und eine Persönlichkeit, die immer im Zentrum der Dinge leben möchte. Seine Paraphrasen über die Kunst und die Menschlichkeit Rodins sind in einer sehr vornehmen, sehr kritischen und klugen Weise dichterisch; sein Schwung kommt nicht aus einem wohlfeilen Rausch, sondern aus echter Begeisterung und Erkenntnis. Die hundert Seiten seiner Essais über Rodin klingen wie ein einziger schön gebauter Satz; Rilke versteht fortzureissen, ohne dass der Lektüre eine Ernüchterung folgt. Die Bildertafeln geben von dem Lebenswerk Rodins einen guten Überblick. Die Idee des Verlags, in dieser Weise gute Kunst zu popularisieren ohne sie zu trivialisieren, ist mit diesem dritten Band fast noch glücklicher verwirklicht als mit den beiden ersten.

Albrecht Dürer, Kupferstiche. In getreuen Nachbildungen mit einer Einleitung herausgegeben von Jaro Springer. München 1914, Holbein-Verlag.

Die Rechtfertigung dieses schönen Unternehmens ist am Anfang der kurzen aber im gewissen Sinne auch erschöpfenden Einleitung Jaro Springers gegeben, so dass wir nichts Besseres thun können, als einige Sätze daraus abzudrucken.

„... Jeder neue Fortschritt in den photographischen Reproduktionsverfahren giebt Anlass, das geläufigste und beste Abbildungsmaterial der Kunstgeschichte wieder in verbesserter Gestalt vorzulegen. Die erste Ausgabe aller Stiche Dürers in photographischer Nachbildung erschien in den 1870er Jahren in Paris. Die ... angewandte Kupferdruckart, die Heliogravüre, war ein galvanoplastisches Niederschlagsverfahren, das zwar den Druckcharakter des Kupferstichs täuschend wiedergiebt, aber soviel nachhelfende Handarbeit auf der Platte verlangt, dass der Wert einer photomechanischen Reproduktion ziemlich verloren geht. Etwa gleichzeitig mit der französischen erschien eine süddeutsche Ausgabe der Kupferstiche Dürers in Lichtdrucken, nach den Exemplaren einer Sammlung, die nicht in besten Drucken das Werk Dürers vorlegen kann und zu einer Zeit herausgegeben, als der Lichtdruck es noch nicht zu vollendeten Leistungen brachte. ... Als die Reichsdruckerei in Berlin Anfang der 1880er Jahre begann, die wertvollsten Stiche des Berliner Kupferstichkabinets in Nachbildungen herauszugeben, kam für sie nach damaligen Anschauungen und technischem Wissen nur die Heliogravüre in Frage. In verbessertem Verfahren wurden die Originale beinahe täuschend getroffen ... Doch konnte auf die nachhelfende Hand immer noch nicht ganz verzichtet werden. Die Heliogravüren der Reichsdruckerei umfassen auch nicht das ganze Werk Dürers, sie sind außerdem teuer, sie sind ohne erklärende Begleitworte geschrieben ... Die neueren billigen photomechanischen Verfahren in Zinkätzung kommen für wesentlich gleiche Nachbildungen von Stichen nicht in Frage ... Die neue Reproduktionsart, in der die Nachbildungen des vorliegenden Werkes hergestellt sind, ist ein Kupfertiefdruckverfahren ... Die retuschierende Hand ist ganz ausgeschaltet. Ein Tiefdruck, der mit einer Schnellpresse hergestellt werden kann. Dadurch ist es dann auch ein billiges Verfahren, so dass wir das gesamte Kupferstichwerk Dürers in originalgroßen Nachbildungen zu wohlfeilem Preis liefern können."

Diese Sätze Springers erklären den Zweck und die Bedeutung der Mappe zur Genüge. Über Dürers Kupferstiche selbst braucht nichts mehr gesagt zu werden.

DREIZEHNTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

R. GROSSMANN, SOLDATENSPIEL

Kunst und Künstler

DIE REALISTEN UND DIE IDEALISTEN

(ÜBER NAIVE UND SENTIMENTALISCHE DICHTUNG)

VON

FRIEDRICH SCHILLER

MIT EINLEITENDEN BEMERKUNGEN

VON KARL SCHEFFLER

Eine gute Ausstellung von Werken deutscher Meister aus Privatbesitz, deren erster Teil jetzt bei *Fritz Gurlitt* zu sehen ist, lenkt den Blick auf den alten Dualismus innerhalb der gesamten deutschen Kunst – mit Ausnahme nur der Musik – und regt dazu an, über das Wesen dieses Dualismus wieder einmal zu denken. Es kann nicht gründlicher geschehen, als wenn das Wort einem der grössten deutschen Geister erteilt wird, der als Dichter in seiner eigenen Natur den Zwiespalt von Realismus und Idealismus gefühlt hat und der seiner persönlichen Erfahrung dann – an der Seite Goethes – einen so überpersönlichen und überzeitlichen Ausdruck zu geben gewusst hat, dass seine Worte noch heute aktuell sind. Auch haben sie nicht nur Geltung für die Poesie, sondern können in ihrer Verallgemeinerung mit demselben Recht auf die Erscheinungen der deutschen Malerei angewandt werden. Was Schiller vom Realismus sagt, gilt von jedem Realismus, was er vom Idealismus sagt, passt auf jede ideelle Kunst. Das grosse Ziel, das hinter allen Ausführungen solcher Art, das auch hinter Schillers Definitionen sichtbar wird, hat er selbst in einem seiner schönsten Briefe an Goethe bezeichnet, dort wo er Goethes Eigenart liebevoll klug mit der seinen vergleicht, wo er in Goethe den von der Erscheinung, von der Realität ausgehenden Geist sieht und sich selbst als von der Idee, der Spekulation inspiriert darstellt und worin er dann in einer seines Genies würdigen Weise diese Schlussfolgerung zieht: „Beim ersten Anblick zwar scheint es, als könnte es keine grösseren Opposita geben, als den spekulativen Geist, der von der Einheit und den intuitiven, der von der Mannigfaltigkeit ausgeht. Sucht aber der erste mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung und sucht der letzte mit selbstthätig freier Denkkraft das Gesetz, so kann es gar nicht fehlen, dass nicht beide einander auf halbem Wege begegnen werden.“

In der deutschen Malerei sind die Idealisten und Realisten einander seit den Tagen unserer alten Meister nie wieder auf halbem Wege begegnet; es hat die Mal-

ANSELM FEUERBACH, WALDWEG
PHOTOGRAPHIE FRITZ GURLITT, BERLIN

kunst niemals jene allseitige Vollkommenheit wieder erreicht, vor der man nicht mehr von Realismus und Idealismus und überhaupt nicht mehr von Stil, Gesinnung und Absicht spricht, sondern nur noch von einer einigen, unteilbaren, universalen Kunst. Höchstens in vereinzelten Werken ist die bildende Kraft einmal bis zu jenem Punkt gelangt, der von den beiden Polen Idee und Anschauung gleich weit entfernt liegt und beider Kräfte in sich vereinigt. In der Ausstellung, die zu diesen Betrachtungen Anlass giebt, stehen die bedeutendsten Talente der letzten Jahrzehnte wieder einander fremdartig gegenüber, trotzdem die Zeit die gleiche Patina über die Bildtafeln der Realisten und Idealisten gebreitet hat und trotzdem eigentlich programmatische Werke der Ideenkunst fehlen. Es liegt der Gegensatz ja nicht nur im Sujet; er liegt in der Anschauung, in der Zeichnung, im Pinselstrich sogar. Feuerbach, von dem man interessante, bisher unbekannte Arbeiten zu sehen bekommt*, hat nicht nur eine persönlich verschiedene, sondern eine grundsätzlich andere Darstellungsweise als Menzel; Böcklin und Leibl sind nicht nur dem Grad nach verschieden, sondern auch der Art nach; Schwind und Franz Krüger gingen von zwei verschiedenen Gebieten der Kunst aus und haben sich kaum jemals von ferne erblickt. Alle einzelnen der in dieser Ausstellung Vertretenen, auf der einen Seite Karl Buchholz, Knaus und Krüger, Leibl, Menzel, Schuch und Trübner und auf der anderen Seite Schwind, Böcklin, Blechen und Feuerbach, sind in ihren Sondergebieten kleinere oder grössere Meister; aber bei jedem muss man sich neu einstellen und sich gewaltsam beschränken – anders als in den Museen alter Kunst, wo die Meister alle in derselben Atmosphäre, im selben Zeitmilieu, ob gross ob klein, friedlich beieinanderleben, sehr verschieden oft im Grad, fast nie einander aber widersprechend in der Art. Wir haben uns selbst freilich genügend erzogen, auch mit dieser Einschränkung das Schöne zu geniessen, was in den Bildern unserer neueren Meister ist. Wir erfreuen uns des lyrisch heroischen Klangs in Feuerbachs italienischen Landschaften und machen vor den Bildern Böcklins wieder die Anmerkung, dass kleine anspruchslose Idyllen wie die „Badenden Nymphen", dass noch nicht überstilisierte Entwürfe wie der zu dem grossen Bild „Triton und Nereide", eigentlich mehr sagen, als die „fertigen" Museumsbilder. Bei Franz Krüger sieht man gern über das provinziell Unfreie seiner Bildnisse hinweg, um sich des geistreich soliden Handwerks, der anmutvollen Getreulichkeit zu erfreuen; in Buchholz grüsst man vor einigen fein gewählten Landschaften, das zwar auf eine Spezialität eingestellte, aber kultivierte, wahrheitsliebende Talent; Leibl erinnert mit dem Bild-

* Besonders zu beachten ist das coutureartig gemalte Doppelbildnis einer Frau in blauem Kleid mit ihrem Kinde, das dem Katalog nach um 1860 entstanden sein soll, das ich aber doch um einige Jahre früher ansetzen möchte. Es könnte 1854 bis 1855 entstanden sein.

ANSELM FEUERBACH, DOPPELBILDNIS. UM 1860
PHOTOGRAPHIE FRITZ GURLITT, BERLIN

ARNOLD BÖCKLIN, TRITON UND NEREIDE, 1872
BESITZER: PAUL RAUERS
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

nis seiner Nichte Lina[**] daran, wie eng er sich in einigen seiner meisterlichsten Werke den grossen alten Meistern angeschlossen hat und dass er zuweilen in der Sphäre geschaffen hat, wo der Stilbegriff aufhört. Als grösstes Talent des neunzehnten Jahrhunderts aber spricht man, auch in dieser Ausstellung, Adolf Menzel an. Vor seinem „schlafenden Kind", seinem flüchtig aquarellierten Kakadu, vor dem Gouasche eines Kindes mit Wärterin und einigen Meisterzeichnungen erkennt man es wieder, dass diesem Zauberer nur ein einziger Schritt noch zu thun blieb, um Kunstwerke von altmeisterlicher Reife zu schaffen. Nie war die neuere deutsche Kunst näher daran, Realismus und Idealismus in einer beides umfassenden Form zu verschmelzen.

Bei Menzel darf man vielleicht sagen, was sonst zu sagen immer bedenklich ist: die Zeit, die Umwelt haben ihn gehindert, diesen letzten Schritt zu thun. Nun, die Zeit ist jetzt eine andere geworden und sie will in einer noch viel grosszügigeren Weise wie bisher in diesem Krieg sich auf neue Aufgaben und Ziele besinnen. Erscheint ein neuer Menzel, so wird ihm provinzielle Beschränktheit nicht mehr zur Fessel werden. Und vielleicht auch nicht mehr der Doktrinarismus der spekulativen Idee. Damit aber die neuen grossen Talente, die wir erhoffen, den günstigen Boden und die rechte Resonanz vorfinden, gilt es die Geister fort und fort zu beeinflussen, dass sie vom Künstler in Zukunft nicht mehr Idealismus oder Realismus fordern, sondern schlechthin Kunst. Möge es im folgenden den — (vielen zwar schon vertrauten, von vielen aber auch vergessenen oder gar nur vom Hörensagen bekannten) — Schlussworten aus Schillers Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung", diesen Worten eines grossen Erziehers zum Wesentlichen gelingen, in diesem Sinne einen fördernden Einfluss auszuüben. Die Zeit hat die Seelen und die Geister empfänglich gemacht und jedermann ahnt, dass unter dem Winterschnee des grossen Kriegsleids ein neuer Frühling schon keimt. Das ist der rechte Augenblick einem Manne zu lauschen, der unsterblich ist, weil er einen ewigen Frühling in sich trug und ihn jedem Geschlecht darum neu zu erwecken vermag.

[**] Siehe K. u. K. Jahrgang XII. S. 2.

✻

Da der Realist durch die Notwendigkeit der Natur sich bestimmen lässt, der Idealist durch die Notwendigkeit der Vernunft sich bestimmt, so muss zwischen beiden dasselbe Verhältnis stattfinden, welches zwischen den Wirkungen der Natur und den Handlungen der Vernunft angetroffen wird. Die Natur, wissen wir, obgleich eine unendliche Grösse im ganzen, zeigt sich in jeder einzelnen Wirkung abhängig und bedürftig; nur in dem All ihrer Erscheinungen drückt sie einen selbständigen, grossen Charakter aus. Alles Individuelle in ihr ist nur deswegen, weil etwas anderes ist; nichts springt aus sich selbst, alles nur aus dem vorhergehenden Moment hervor, um zu einem folgenden zu führen. Aber eben diese gegenseitige Beziehung der Erscheinungen aufeinander sichert einer jeden das Dasein durch das Dasein der andern, und von der Abhängigkeit ihrer Wirkungen ist die Stetigkeit und Notwendigkeit derselben unzertrennlich. Nichts ist frei in der Natur, aber auch nichts ist willkürlich in derselben.

Und gerade so zeigt sich der Realist, sowohl in seinem Wissen als in seinem Thun. Auf alles, was bedingungsweise existiert, erstreckt sich der Kreis seines Wissens und Wirkens; aber nie bringt er es auch weiter als zu bedingten Erkenntnissen, und die Regeln, die er sich aus einzelnen Erfahrungen bildet, gelten, in ihrer ganzen Strenge genommen, auch nur einmal; erhebt er die Regel des Augenblicks zu einem allgemeinen Gesetz, so wird er sich unausbleiblich in Irrtum stürzen. Will daher der Realist in seinem Wissen zu etwas Unbedingtem gelangen, so muss er es auf dem nämlichen Wege versuchen, auf dem die Natur ein Unendliches wird, nämlich auf dem Wege des Ganzen und in dem All der Erfahrung. Da aber die Summe der Erfahrung nie völlig abgeschlossen wird, so ist eine komparative Allgemeinheit das Höchste, was der Realist in seinem Wissen erreicht. Auf die Wiederkehr ähnlicher Fälle baut er seine Einsicht und wird daher richtig urteilen in allem, was in der Ordnung ist; in allem hingegen, was zum erstenmal sich darstellt, kehrt seine Weisheit zu ihrem Anfang zurück.

Was von dem Wissen des Realisten gilt, das gilt auch von seinem (moralischen) Handeln. Sein Charakter hat Moralität, aber diese liegt, ihrem reinen Begriffe nach, in keiner einzelnen That, nur in der ganzen Summe seines Lebens. In jedem besondern Fall wird er durch äussre Ursachen und durch äussre Zwecke bestimmt werden, nur dass

ARNOLD BÖCKLIN, BADENDE NYMPHEN 1866
BESITZER: ROBERT GUTHMANN
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

ARNOLD BÖCKLIN, FAUNE, ZEICHNUNG 1884
BESITZER: WOLFGANG GURLITT
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G, MÜNCHEN

jene Ursachen nicht zufällig, jene Zwecke nicht augenblicklich sind, sondern aus dem Naturganzen subjektiv fliessen und auf dasselbe sich objektiv beziehen. Die Antriebe seines Willens sind also zwar in rigoristischem Sinne weder frei genug noch moralisch lauter genug, weil sie etwas anders als den blossen Willen zu ihrer Ursache und etwas anders als das blosse Gesetz zu ihrem Gegenstand haben; aber es sind ebensowenig blinde und materialistische Antriebe, weil dieses Andre das absolute Ganze der Natur, folglich etwas Selbständiges und Notwendiges ist. So zeigt sich der gemeine Menschenverstand, der vorzügliche Anteil des Realisten, durchgängig im Denken und im Betragen. Aus dem einzelnen Falle schöpft er die Regel seines Urteils, aus einer innern Empfindung die Regel seines Thuns; aber mit glücklichem Instinkt weiss er von beiden alles Momentane und Zufällige zu scheiden. Bei dieser Methode fährt er im ganzen vortrefflich und wird schwerlich einen bedeutenden Fehler sich vorzuwerfen haben; nur auf Grösse und Würde möchte er in keinem besondern Fall Anspruch machen können. Diese ist nur der Preis der Selbständigkeit und Freiheit, und davon sehen wir in seinen einzelnen Handlungen zu wenige Spuren.

Ganz anders verhält es sich mit dem Idealisten, der aus sich selbst und aus der blossen Vernunft seine Erkenntnisse und Motive nimmt. Wenn die Natur in ihren einzelnen Wirkungen immer abhängig und beschränkt erscheint, so legt die Vernunft den Charakter der Selbständigkeit und Vollendung gleich in jede einzelne Handlung. Aus sich selbst schöpft sie alles, und auf sich selbst bezieht sie alles. Was durch sie geschieht, geschieht nur um ihretwillen; eine absolute Grösse ist jeder Begriff, den sie aufstellt, und jeder Entschluss, den sie bestimmt. Und ebenso zeigt sich auch der Idealist, soweit er diesen Namen mit Recht führt, in seinem Wissen wie in seinem Thun. Nicht mit Erkenntnissen zufrieden, die bloss unter bestimmten Voraussetzungen gültig sind, sucht er bis zu Wahrheiten zu dringen, die nichts mehr voraussetzen und die Voraussetzung von allem andern sind. Ihn befriedigt nur die philosophische Einsicht, welche alles bedingte Wissen auf ein unbedingtes zurückführt und an dem Notwendigen in dem menschlichen Geist alle Erfahrung befestiget; die Dinge, denen der Realist sein Denken unterwirft, muss er sich, seinem Denkvermögen, unterwerfen. Und er verfährt hierin mit völliger Befugnis; denn wenn die Gesetze des menschlichen Geistes nicht auch zugleich die Weltgesetze wären, wenn die Vernunft endlich selbst unter der Erfahrung stünde, so würde auch keine Erfahrung möglich sein.

Aber er kann es bis zu absoluten Wahrheiten gebracht haben und dennoch in seinen Kenntnissen dadurch nicht viel gefördert sein. Denn alles freilich steht zuletzt unter notwendigen und all-

WILHELM TRÜBNER, NONNE 1872
BESITZER: FRITZ GURLITT

ADOLF MENZEL, SCHLAFENDES KIND
BESITZERIN: FRAU MUSIKDIREKTOR KRIEGER-MENZEL
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

gemeinen Gesetzen, aber nach zufälligen und besondern Regeln wird jedes Einzelne regiert; und in der Natur ist alles einzeln. Er kann also mit seinem philosophischen Wissen das Ganze beherrschen und für das Besondre, für die Ausübung, dadurch nichts gewonnen haben; ja, indem er überall auf die obersten Gründe dringt, durch die alles möglich wird, kann er die nächsten Gründe, durch die alles wirklich wird, leicht versäumen; indem er überall auf das Allgemeine sein Augenmerk richtet, welches die verschiedensten Fälle einander gleich macht, kann er leicht das Besondre vernachlässigen, wodurch sie sich voneinander unterscheiden. Er wird also sehr viel mit seinem Wissen umfassen können und vielleicht eben deswegen wenig fassen und oft an Einsicht verlieren, was er an Übersicht gewinnt. Daher kommt es, dass, wenn der spekulative Verstand den gemeinen um seiner Beschränktheit willen verachtet, der gemeine Verstand den spekulativen seiner Leerheit wegen verlacht; denn die Erkenntnisse verlieren immer an bestimmtem Gehalt, was sie an Umfang gewinnen.

In der moralischen Beurteilung wird man bei dem Idealisten eine reinere Moralität im einzelnen, aber weit weniger moralische Gleichförmigkeit im ganzen finden. Da er nur insofern Idealist heisst, als er aus reiner Vernunft seine Bestimmungsgründe nimmt, die Vernunft aber in jeder ihrer Äusserungen sich absolut beweist, so tragen schon seine einzelnen Handlungen, sobald sie überhaupt nur moralisch sind, den ganzen Charakter moralischer Selbständigkeit und Freiheit; und giebt es überhaupt nur im wirklichen Leben èine wahrhaft sittliche That, die es auch vor einem rigoristischen Urteil bliebe, so kann sie nur von dem Idealisten ausgeübt werden. Aber je reiner die Sittlichkeit seiner einzelnen Handlungen ist, desto zufälliger ist sie auch; denn Stetigkeit und Notwendigkeit ist zwar der Charakter

FRANZ KRÜGER, BILDNIS DES HERRN EUNICKE

BESITZER: REG.-RAT DR. H. V. BURCHARDT

ADOLF MENZEL, DER SCHAFGRABEN BEI BERLIN, ZEICHNUNG
BESITZERIN: FRAU MUSIKDIREKTOR KRIGAR-MENZEL
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

der Natur, aber nicht der Freiheit. Nicht zwar, als ob der Idealism mit der Sittlichkeit je in Streit geraten könnte, welches sich widerspricht, sondern weil die menschliche Natur eines konsequenten Idealism gar nicht fähig ist. Wenn sich der Realist, auch in seinem moralischen Handeln, einer physischen Notwendigkeit ruhig und gleichförmig unterordnet, so muss der Idealist einen Schwung nehmen, er muss augenblicklich seine Natur exaltieren, und er vermag nichts, als insofern er begeistert ist. Alsdann freilich vermag er auch desto mehr, und sein Betragen wird einen Charakter der Hoheit und Grösse zeigen, den man in den Handlungen des Realisten vergeblich sucht. Aber das wirkliche Leben ist keineswegs geschickt, jene Begeisterung in ihm zu wecken, und noch viel weniger, sie gleichförmig zu nähren. Gegen das absolute Grosse, von dem er jedesmal ausgeht, macht das absolut Kleine des einzelnen Falles, auf den er es anzuwenden hat, einen gar zu starken Absatz. Weil sein Wille, der Form nach, immer auf das Ganze gerichtet ist, so will er ihn, der Materie nach, nicht auf Bruchstücke richten, und doch sind es mehrenteils nur geringfügige Leistungen, wodurch er seine moralische Gesinnung beweisen kann. So geschieht es denn nicht selten, dass er über dem unbegrenzten Ideale den begrenzten Fall der Anwendung übersiehet und, von einem Maximum erfüllt, das Minimum verabsäumt, aus dem allein doch alles Grosse in der Wirklichkeit erwächst.

Will man also dem Realisten Gerechtigkeit widerfahren lassen, so muss man ihn nach dem ganzen Zusammenhang seines Lebens richten; will man sie dem Idealisten erweisen, so muss man sich an einzelne Äusserungen desselben halten, aber man muss diese erst herauswählen. Das gemeine Urteil, welches so gern nach dem Einzelnen entscheidet, wird daher über den Realisten gleichgültig schweigen, weil seine einzelnen Lebensakte gleich wenig Stoff zum Lob und zum Tadeln geben; über den Idealisten hingegen wird es immer Partei ergreifen und zwischen Verwerfung und Bewunderung sich teilen, weil in dem Einzelnen sein Mangel und seine Stärke liegt.

Es ist nicht zu vermeiden, dass bei einer so grossen Abweichung in den Prinzipien beide Parteien in ihren Urteilen einander nicht oft gerade entgegengesetzt sein und, wenn sie selbst in den Objekten und Resultaten übereinträfen, nicht in den Gründen auseinander sein sollten. Der Realist wird

FRANZ KRÜGER, BILDNIS DER FRAU EUNICKE

BESITZER: REG. RAT DR. H. V. BURCHARDT

ADOLF MENZEL, KAKADU, AQUARELL
BESITZER: GEH.-RAT DR. H. V. BURCHARDT
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

fragen, wozu eine Sache gut sei, und die Dinge nach dem, was sie wert sind, zu taxieren wissen; der Idealist wird fragen, ob sie gut sei, und die Dinge nach dem taxieren, was sie würdig sind. Von dem, was seinen Wert und Zweck in sich selbst hat (das Ganze jedoch immer ausgenommen), weiss und hält der Realist nicht viel; in Sachen des Geschmacks wird er dem Vergnügen, in Sachen der Moral wird er der Glückseligkeit das Wort reden, wenn er diese gleich nicht zur Bedingung des sittlichen Handelns macht; auch in seiner Religion vergisst er seinen Vorteil nicht gern, nur dass er denselben in dem Ideale des höchsten Guts veredelt und heiligt. Was er liebt, wird er zu beglücken, der Idealist wird es zu veredeln suchen. Wenn daher der Realist in seinen politischen Tendenzen den Wohlstand bezweckt, gesetzt, dass es auch von der moralischen Selbständigkeit des Volkes etwas kosten sollte, so wird der Idealist, selbst auf Gefahr des Wohlstands, die Freiheit zu seinem Augenmerk machen. Unabhängigkeit des Zustandes ist jenem, Unabhängigkeit von dem Zustande ist diesem das höchste Ziel, und dieser charakteristische Unterschied lässt sich durch ihr beiderseitiges Denken und Handeln verfolgen. Daher wird der Realist seine Zuneigung immer dadurch beweisen, dass er giebt, der Idealist dadurch, dass er empfängt; durch das, was er in seiner Grossmut aufopfert, verrät jeder, was er am höchsten schätzt. Der Idealist wird die Mängel seines Systems mit seinem Individuum und seinem zeitlichen Zustand bezahlen, aber er achtet dieses Opfer nicht; der Realist büsst die Mängel des seinigen mit seiner persönlichen Würde, aber er erfährt nichts von diesem Opfer. Sein System bewährt sich an allem, wovon er Kundschaft hat und wornach er ein Bedürfnis empfindet — was bekümmern ihn Güter, von denen er keine Ahnung und an die er keinen Glauben hat? Genug für ihn, er ist im Besitze, die Erde ist sein, und es ist Licht in seinem Verstande, und Zufriedenheit wohnt in seiner Brust. Der Idealist hat lange kein so gutes Schicksal. Nicht genug, dass er oft mit dem Glücke zerfällt, weil er versäumte, den Moment zu seinem Freunde zu machen, er zerfällt auch mit sich selbst; weder sein Wissen noch sein Handeln kann ihm Genüge thun. Was er von sich fordert, ist ein Unendliches, aber beschränkt ist alles, was er leistet. Diese Strenge, die er gegen sich selbst beweist, verleugnet er auch nicht in seinem Betragen gegen andre. Er ist zwar grossmütig, weil er sich andern gegenüber seines Individuums weniger erinnert; aber er ist öfters unbillig, weil er das Individuum ebenso leicht in andern übersieht. Der Realist hingegen ist weniger grossmütig; aber er ist billiger, da er alle Dinge mehr in ihrer Be-

grenzung beurteilt. Das Gemeine, ja selbst das Niedrige im Denken und Handeln kann er verzeihen, nur das Willkürliche, das Exzentrische nicht; der Idealist hingegen ist ein geschworner Feind alles Kleinlichen und Platten und wird sich selbst mit dem Extravaganten und Ungeheuren versöhnen, wenn es nur von einem grossen Vermögen zeugt. Jener beweist sich als Menschenfreund, ohne eben einen sehr hohen Begriff von den Menschen und der Menschheit zu haben; dieser denkt von der Menschheit so gross, dass er darüber in Gefahr kommt, die Menschen zu verachten.

KARL BUCHHOLZ, TAUWETTER
BESITZER: HANDELSRICHTER M. DETER

Der Realist für sich allein würde den Kreis der Menschheit nie über die Grenzen der Sinnenwelt hinaus erweitert, nie den menschlichen Geist mit seiner selbständigen Grösse und Freiheit bekannt gemacht haben; alles Absolute in der Menschheit ist ihm nur eine schöne Schimäre und der Glaube daran nicht viel besser als Schwärmerei, weil er den Menschen niemals in seinem reinen Vermögen, immer nur in einem bestimmten und eben darum begrenzten Wirken erblickt. Aber der Idealist für sich allein würde ebensowenig die sinnlichen Kräfte kultiviert und den Menschen als Naturwesen ausgebildet haben, welches doch ein gleich wesentlicher Teil seiner Bestimmung und die Bedingung aller moralischen Veredlung ist. Das Streben des Idealisten geht viel zu sehr über das sinnliche Leben und über die Gegenwart hinaus; für das Ganze nur, für die Ewigkeit will er säen und pflanzen und vergisst darüber, dass das Ganze nur der vollendete Kreis des Individuellen, dass die Ewigkeit nur eine Summe von Augenblicken ist. Die Welt, wie der Realist sie um sich herum bilden möchte und wirklich bildet, ist ein wohlangelegter Garten, worin alles nützt, alles seine Stelle verdient und, was nicht Früchte trägt, verbannt ist; die Welt unter den Händen des Idealisten ist eine weniger benutzte, aber in einem grösseren Charakter ausgeführte Natur. Jenem fällt es nicht ein, dass der Mensch noch zu etwas anderm da sein könne, als wohl und zufrieden zu leben, und dass er nur deswegen Wurzeln schlagen soll, um seinen Stamm in die Höhe zu treiben. Dieser denkt nicht daran, dass er vor allen Dingen wohl leben muss, um gleichförmig gut und edel zu denken, und dass es auch

um den Stamm gethan ist, wenn die Wurzeln fehlen.

Wenn in einem System etwas ausgelassen ist, wonach doch ein dringendes und nicht zu umgehendes Bedürfnis in der Natur sich vorfindet, so ist die Natur nur durch eine Inkonsequenz gegen das System zu befriedigen. Einer solchen Inkonsequenz machen auch hier beide Teile sich schuldig, und sie beweist, wenn es bis jetzt noch zweifelhaft geblieben sein könnte, zugleich die Einseitigkeit beider Systeme und den reichen Gehalt der menschlichen Natur. Von dem Idealisten brauch ich es nicht erst insbesondere darzuthun, dass er notwendig aus seinem System treten muss, sobald er eine bestimmte Wirkung bezweckt; denn alles bestimmte Dasein steht unter zeitlichen Bedingungen und erfolgt nach empirischen Gesetzen. In Rücksicht auf den Realisten hingegen könnte es zweifelhafter scheinen, ob er nicht auch schon innerhalb seines Systems allen notwendigen Forderungen der Menschheit Genüge leisten kann. Wenn man den Realisten fragt: warum thust du, was recht ist, und leidest, was notwendig ist? so wird er im Geist seines Systems darauf antworten: weil es die Natur so mit sich bringt, weil es so sein muss. Aber damit ist die Frage noch keineswegs beantwortet, denn es ist nicht davon die Rede, was die Natur mit sich bringt, sondern was der Mensch will, denn er kann ja auch nicht wollen, was sein muss. Man kann ihn also wieder fragen: warum willst du denn, was sein muss? Warum unterwirft sich dein freier Wille dieser Naturnotwendigkeit, da er sich ihr ebensogut (wenngleich ohne Erfolg, von dem hier auch gar nicht die Rede ist) entgegensetzen könnte und sich in Millionen deiner Brüder derselben wirklich entgegensetzt? Du kannst nicht sagen, weil alle anderen Naturwesen sich derselben unterwerfen, denn du allein hast einen Willen, ja du fühlst, dass deine Unterwerfung eine freiwillige sein soll. Du unterwirfst dich also, wenn es freiwillig geschieht, nicht der Naturnotwendigkeit selbst, sondern der Idee derselben; denn jene zwingt dich bloss blind, wie sie den Wurm zwingt, deinem Willen aber kann sie nichts anhaben, da du, selbst von ihr zermalmt, einen andern Willen haben kannst. Woher bringst du aber jene Idee der Notwendigkeit? aus der Erfahrung doch wohl nicht, die dir nur einzelne Naturwirkungen, aber keine Natur (als Ganzes) und nur einzelne Wirklichkeiten, aber keine Notwendigkeit liefert. Du gehst also über die Natur hinaus und bestimmst dich idealistisch, sooft du entweder moralisch handeln oder nur nicht blind leiden willst. Es ist also offenbar, dass der Realist würdiger handelt, als er seiner Theorie nach zugiebt, sowie der Idealist erhabener denkt, als er handelt. Ohne es sich selbst zu gestehen, beweist jener durch die ganze Haltung seines Lebens die Selbständigkeit, dieser durch einzelne Handlungen die Bedürftigkeit der menschlichen Natur.

Einem aufmerksamen und parteilosen Leser werde ich nach der hier gegebenen Schilderung (deren Wahrheit auch derjenige eingestehen kann, der das Resultat nicht annimmt) nicht erst zu beweisen brauchen, dass das Ideal menschlicher Natur unter beide verteilt, von keinem aber völlig erreicht ist. Erfahrung und Vernunft haben beide ihre eigenen Gerechtsame, und keine kann in das Gebiet der andern einen Eingriff thun, ohne entweder für den innern oder äussern Zustand des Menschen schlimme Folgen anzurichten. Die Erfahrung allein kann uns lehren, was unter gewissen Bedingungen ist, was unter bestimmten Voraussetzungen erfolgt, was zu bestimmten Zwecken geschehen muss. Die Vernunft allein kann uns hingegen lehren, was ohne alle Bedingung gilt und was notwendig sein muss. Massen wir uns nun an, mit unserer blossen Vernunft über das äussre Dasein der Dinge etwas ausmachen zu wollen, so treiben wir bloss ein leeres Spiel, und das Resultat wird auf nichts hinauslaufen; denn alles Dasein steht unter Bedingungen, und die Vernunft bestimmt unbedingt. Lassen wir aber ein zufälliges Ereignis über dasjenige entscheiden, was schon der blosse Begriff unsers eigenen Seins mit sich bringt, so machen wir uns selber zu einem leeren Spiele des Zufalls, und unsre Persönlichkeit wird auf nichts hinauslaufen. In dem ersten Fall ist es also um den Wert (den zeitlichen Gehalt) unsers Lebens, in dem zweiten um die Würde (den moralischen Gehalt) unsers Lebens gethan.

Zwar haben wir in der bisherigen Schilderung dem Realisten einen moralischen Wert und dem Idealisten einen Erfahrungsgehalt zugestanden, aber bloss insofern beide nicht ganz konsequent verfahren und die Natur in ihnen mächtiger wirkt als das System. Obgleich aber beide dem Ideal vollkommener Menschheit nicht ganz entsprechen, so ist zwischen beiden doch der wichtige Unterschied, dass der Realist zwar dem Vernunftbegriff der Menschheit in keinem einzelnen Falle Genüge leistet, dafür aber dem Verstandesbegriff derselben auch niemals widerspricht, der Idealist hingegen zwar in einzelnen Fällen dem höchsten Begriff der Menschheit näher-

ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS. 1847
PHOTOGRAPHIE FRITZ GURLITT, BERLIN

kommt, dagegen aber nicht selten sogar unter dem niedrigsten Begriffe derselben bleibet. Nun kommt es aber in der Praxis des Lebens weit mehr darauf an, dass das Ganze gleichförmig menschlich gut als dass das Einzelne zufällig göttlich sei — und wenn also der Idealist ein geschickteres Subjekt ist, uns von dem, was der Menschheit möglich ist, einen grossen Begriff zu erwecken und Achtung für ihre Bestimmung einzuflössen, so kann nur der Realist sie mit Stetigkeit in der Erfahrung ausführen und die Gattung in ihren ewigen Grenzen erhalten. Jener ist zwar ein edleres, aber ein ungleich weniger vollkommenes Wesen; dieser erscheint zwar durchgängig weniger edel, aber er ist dagegen desto vollkommener; dann das Edle liegt schon in dem Beweis eines grossen Vermögens, aber das Vollkommene liegt in der Haltung des Ganzen und in der wirklichen That.

Was von beiden Charakteren in ihrer besten Bedeutung gilt, das wird noch merklicher in ihren beiderseitigen Karikaturen. Der wahre Realism ist wohlthätiger in seinen Wirkungen und nur weniger edel in seiner Quelle; der falsche ist in seiner Quelle verächtlich und in seinen Wirkungen nur etwas weniger verderblich. Der wahre Realist nämlich unterwirft sich zwar der Natur und ihrer Notwendigkeit; aber der Natur als einem Ganzen, aber ihrer ewigen und absoluten Notwendigkeit, nicht ihren blinden und augenblicklichen Nötigungen. Mit Freiheit umfasst und befolgt er ihr Gesetz, und immer wird er das Individuelle dem Allgemeinen unterordnen; daher kann es auch nicht fehlen, dass er mit dem echten Idealisten in dem endlichen Resultat übereinkommen wird, wie verschieden auch der Weg ist, welchen beide dazu einschlagen. Der gemeine Empiriker hingegen unterwirft sich der Natur als einer Macht und mit wahlloser blinder Ergebung. Auf das Einzelne sind seine Urteile, seine Bestrebungen beschränkt; er glaubt und begreift nur, was er betastet; er schätzt nur,

was ihn sinnlich verbessert. Er ist daher auch weiter nichts, als was die äussern Eindrücke zufällig aus ihm machen wollen, seine Selbstheit ist unterdrückt, und als Mensch hat er absolut keinen Wert und keine Würde. Aber als Sache ist er noch immer etwas, er kann noch immer zu etwas gut sein. Eben die Natur, der er sich blindlings überliefert, lässt ihn nicht ganz sinken; ihre ewigen Grenzen schützen ihn, ihre unerschöpflichen Hilfsmittel retten ihn, sobald er seine Freiheit nur ohne allen Vorbehalt aufgiebt. Obgleich er in diesem Zustand von keinen Gesetzen weiss, so walten diese doch unerkannt über ihm, und wie sehr auch seine einzelnen Bestrebungen mit dem Ganzen im Streit liegen mögen, so wird sich dieses doch unfehlbar dagegen zu behaupten wissen. Es giebt Menschen genug, ja wohl ganze Völker, die in diesem verächtlichen Zustande leben, die bloss durch die Gnade des Naturgesetzes, ohne alle Selbstheit, bestehen, und daher auch nur zu etwas gut sind, aber dass sie auch nur leben und bestehen, beweist, dass dieser Zustand nicht ganz gehaltlos ist.

Wenn dagegen schon der wahre Idealism in seinen Wirkungen unsicher und öfters gefährlich ist, so ist der falsche in den seinigen schrecklich. Der wahre Idealist verlässt nur deswegen die Natur und Erfahrung weil er hier das Unwandelbare und unbedingt Notwendige nicht findet, wornach die Vernunft ihn doch streben heisst; der Phantast verlässt die Natur aus blosser Willkür, um dem Eigensinne der Begierden und den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgeben zu können. Nicht in die Unabhängigkeit von physischen Nötigungen, in die Lossprechung von moralischen setzt er seine Freiheit. Der Phantast verleugnet also nicht bloss den menschlichen — er verleugnet allen Charakter, er ist völlig ohne Gesetz, er ist also gar nichts und dient auch zu gar nichts. Aber eben darum, weil die Phantasterei keine Ausschweifung der Natur, sondern der Freiheit ist, also aus einer an sich achtungswürdigen Anlage entspringt, die ins Unendliche perfektibel ist, so führt sie auch zu einem unendlichen Fall in eine bodenlose Tiefe und kann nur in einer völligen Zerstörung sich endigen.

ADOLF MENZEL, HOLZSCHNITT AUS KUGLERS GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN

SKIZZE, AN DER GRENZE DES HEILIGEN RUSSLAND AUFGENOMMEN

GESCHICHTE
DES
HEILIGEN RUSSLAND

EINE FOLGE VON HOLZSCHNITTEN VON GUSTAV DORÉ

Dieses sind einige charakteristische Proben aus einem Buch, das der berühmte, aus Strassburg stammende, französische Zeichner und Illustrator Gustav Doré (geboren 1832) um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Paris hat erscheinen lassen. In dem Buch wird auf zweihundert Seiten eine geistreiche Verhöhnung der ganzen Geschichte Russlands gegeben. Eine Geschichte in Illustrationen, mit kurzen oder längeren witzigen Unterschriften. Das Buch ist nach mancher Richtung heute merkwürdig und wertvoll. Einmal rein künstlerisch, weil Doré darin die ganze Fülle seiner reichen Erfindung und die fruchtbare Sicherheit seiner Zeichnung offenbart und weil die Holzschnitte auch technisch zu dem Besten gehören, was das neunzehnte Jahrhundert produziert hat. Sodann aber auch wegen der heute aktuell erscheinenden politischen Tendenz und wegen des amüsanten Umstandes, dass diese bittere Ironie von Frankreich ausgegangen ist. Der Kunstfreund findet ebenso seine Rechnung wie der Politiker. Leider müssen wir uns auf wenige Beispiele beschränken, obwohl das sehr selten gewordene Buch auf jeder Seite fast genialische Einfälle in meisterlicher Darstellung enthält. Wir werden aber in der nächsten Zeit einen Aufsatz über dieses „Wunderkind“ unter den modernen Illustratoren von europäischem Ruf bringen, weil er mehr als billig aus dem Gesichtskreis der Künstler und Kunstfreunde verschwunden ist.

Regierung Peters des Zweiten.

Regierung Peters des Dritten.

Katharina die Zweite besteigt den Thron des russischen Reiches.

Demgemäss begiebt sie sich vor die Tore Konstantinopels. Erste Aufforderung an die Stadt sich zu ergeben.

Zweite Aufforderung.

Dritte Aufforderung.

Auf die äusserst entschiedene Ablehnung hin glaubt Katharina das Recht zu haben, in aller Ruhe in ihre Staaten zurückzukehren.

Eine Thatsache, verdüstert als dauernder Schatten, das Herz des philosophischen Selbstherrschers (Alexander I.), nämlich die, dass in diesem Jahrhundert der Zivilisation und der Liebe ein Krieg noch möglich sei, wie es die furchtbaren und schändlichen Werkzeuge beweisen, deren Bestehen man immer noch duldet.

Daher ladet er, in seinem edlen Bestreben, der Welt die Sicherheit auf einen allgemeinen und unanfechtbaren Frieden zu geben, alle Herrscher Europas zu einem Kongress ein, wo er ihnen vorschlägt zu unterzeichnen, dass das Gebiet einer jeden Nation unter allen Umständen unantastbar sei, ausgenommen den einen Fall, der jedoch unmöglich eintreten könne, dass die Rechtgläubigkeit beleidigt wird. Das sei aber unnötig zu betonen, denn Rechtgläubigkeit bestehe nur in Russland und Russland wolle keinen Krieg mehr. Ausserdem sei ihm, als dem Stärksten, die lästige aber edle Aufgabe zu übertragen, alle die zu bestrafen, die diesen Vertrag brechen sollten.

Ein in Russland eingetroffener Reisender findet in Petersburg die Überwachung derartig, dass sogar die Wände Ohren haben.

Wie die Bevölkerung Petersburgs aussah, als Kaiser Nicolaus I. seiner Polizei ein hohes Ansehen zu verschaffen wusste.

Kaukasischer Krieg. Eröffnung der Feindseligkeiten. Der General Osten-Sacken berichtet seiner Majestät dem Kaiser, dass, abgesehen von einigen durch Erdstürze verursachten Unfällen, das heilige Heer den Feldzug mit erdrückenden Erfolgen begonnen hat.

Die Feier dieses zermalmenden Sieges in Petersburg.

ALBRECHT DÜRER, DER HEILIGE GEORG ZU PFERDE. KUPFERSTICH

DÜRER UND DER KRIEG

AUS DEM BRIEF EINES MÜNCHENER MALERS

30. Dezember 1914. . . . . Dass nach dem Krieg so eine Art Nazarenertum kommen wird, habe ich mir gedacht . . . . Dass diese „bleichsüchtige Jungfrau“ durch das vergossene Blut des Krieges plötzlich rote Backen bekommt, scheint mir doch recht fraglich. Aussichtsvoller ist es jedenfalls mit Pinsel und Farbe zu malen statt mit Andacht und gefalteten Händen. Dass wir in manchen Dingen ein gutes Stück zurückgehen müssen, um wieder festen Boden unter die Füsse zu bekommen, scheint mir sicher. Ich sah kürzlich ein paar Zeichnungen von Rethel, die können uns helfen . . . . Schön ist es, dass die Maler in Berlin den Krieg zu ihrer Sache machen . . . . Durch den Krieg ist alles viel deutlicher und klarer geworden.

Die Retheltugenden sind auch die von Dürer. Ich habe eben — von einem Freund geliehen — die Apokalypse von Dürer in Originalen im Hause, die behaupten sich am besten gegen den Krieg. Diese Disziplin! Es ist fabelhaft wie jeder Strich im Organismus eines solchen Blattes Bedeutung hat. Das sind ideale Soldaten. Jeder steht und lebt für sich, und doch dienen sie alle einem besonderen Willen und werden erst in der Vereinigung wirksam. Das Pathos ist wundervoll. Schiller und Hölderlin sind darin und doch geben beide zusammengenommen noch nicht entfernt diese Tiefe und Klarheit. Jeder Strich von ihm macht das Natürliche heldenhaft; wie lange haben wir nicht mehr an Helden geglaubt! Vielleicht lehrt uns der Krieg dieses Heldenhafte zu sehen und darzustellen, das wäre eine wundervolle Lehre, gerade entgegengesetzt der französischen, die das Heldenhafte im Drum und Dran, in der Bewegung und im Schmuck sieht. Cézanne ist eine Ausnahme, seine Farbe ist besser organisiert als die französischen Soldaten; ein Glück, dass wir nicht gegen Cézannes kämpfen müssen . . . . . .

RUDOLF GROSSMANN, SOLDATENSPIEL

KRIEGSSPIELE

VON

KARL SCHEFFLER

Rudolf Grossmann, der als Maler und Zeichner recht eigentlich ein Spaziergänger durch Gross-Berlin ist, hat uns einige Szenen kindlicher Soldaten- und Kriegsspiele gezeichnet, wie der Zufall sie ihm vors Auge gebracht hat. Wie fast in allen seinen Blättern, ist auch in diesen die Stimmung der Vorstadt. Die Kinder, die er uns zeigt, wohnen in Portierkellern oder in Hinterhäusern, es sind, soviel leichte Anmut die Wahrheit unter Grossmanns zeichnender Hand auch annimmt, durchaus proletarische Erscheinungen; es sind Kinder wie wir sie täglich auf den volkreichen Strassen des Ostens und Nordens von Berlin spielen sehen. Aber um so eindringlicher nur wirkt auf dem Kopf der blassen, mageren Knaben der Helm, auf dem Ärmel des einfach gekleideten Mädchens das rote Kreuz; um so bedeutungsvoller erscheint das Spiel dieser Kleinen mit dem Soldatenhandwerk und dem Krieg. Es giebt jetzt in allen Städten Deutschlands für unsere Kinder ja nur dieses eine Spiel. Auf allen Gassen marschieren die Kinder in Kolonnen, mit Fahnen und Gewehren; auf jedem stillen Plätzchen stürmen und kämpfen sie und erfüllen sie die Luft mit ihrem jungen fröhlichen Gelärm. Wer ihnen aufmerksam zusieht, erkennt bald, dass es sich in ihren Spielen keineswegs nur um Nachahmung handelt und um etwas Zeitweiliges; man erkennt vielmehr, dass in diesen kindlichen Spielen schon der Ernst des Alters leise verborgen ist und dass der Knabe in seinem primitiven Soldatentum die zukünftige Bestimmung des Mannes ahnt. Der Krieg hat stets lebendigen Instinkten zurzeit nur ein weiteres Phantasiefeld bereitet. Auch sonst

R. GROSSMANN, SOLDATENSPIEL

R. GROSSMANN, SOLDATENSPIEL

R. GROSSMANN, SOLDATENSPIEL

drehen sich alle Spiele der Knaben um die Romantik des Kampfes, um Streit und Sieg; jeder einzelne Knabe will sich selbst empfinden lernen, will sich zur Selbständigkeit und Selbstsicherheit emporwachsen fühlen. Was dem Mädchen die Puppe, das ist dem Knaben die Waffe; wenn jenes die Mutterschaft im Spiel schon ahnt, so nimmt dieser den Kampf des Lebens im Spiel vorweg. Eben jetzt sehen wir deutlich, wie dieses Kampfspiel unmerklich in den Ernst übergeht. Es dringt in die Schule, in die Turnstunde; von einem gewissen Alter an versammeln sich die Knaben auf dem Schulhof und machen, unter dem Kommando der Lehrer, soldatische Exerzitien; die noch älteren Jahrgänge erhalten Soldatenmützen und ziehen regelmässig aufs Feld oder in den Wald zu Marschproben und Felddienstübungen oder sie empfangen Instruktionen, die sie auf den Kriegerberuf des Mannes sehr ernsthaft vorbereiten. Es ist nun aber nicht so, dass die seit einem Jahrhundert in Deutschland geübte und zur Gewohnheit gewordene allgemeine Wehrpflicht das Soldatenspiel hervorgerufen hat. Sie hat es gefördert und ihm bestimmte Formen gegeben; grundsätzlich aber lässt sich sagen, dass umgekehrt dem Kriegerwesen des Mannes, dem Soldatentum unseres ganzen Volkes in Waffen, jener kämpferische Knabeninstinkt zugrunde liegt und dass dieser Instinkt in der allgemeinen Wehrpflicht der Deutschen nur seine höchste und konsequenteste Ausbildung erfahren hat. Wenn das Leben im übersetzten und oft auch im unmittelbaren Sinne ein Kampf und jeder Mann in diesem Bezug ein Lebenskämpfer ist, und wenn der Instinkt hiefür dem Manne eingeboren ist und sich im frühesten Kindesalter schon äussert, so legitimiert sich die allgemeine Wehrpflicht nicht als staatlicher Zwang, wie unsere Feinde glauben machen wollen, sondern vielmehr als die kunstvolle Organisation eines allgemeinen Urtriebes. Sie ist denn auch in der That das Griechische in unserem Kriegerstaat, sie ist eine modern gewordene antikische Staatsidee. Da diese Idee nun auf die Spiele unserer Kleinen wieder zurückstrahlt, so kommt es, dass sich auch über ihre Kriegsspiele etwas wie ein Abglanz von jenem Griechentum breitet, das jeder Deutsche mehr oder weniger sehnsüchtig mit der Seele sucht. Es scheint, äusserlich angesehen, recht grotesk, in den Spielen der blassen, mageren Proletarierkinder Griechengeist zu suchen und an die schöne Nacktheit der Antike, an Sparta und Athen zu denken, wenn in den dunklen Strassenschächten der Grossstadt die kümmerlich gekleideten und schlecht ernährten kleinen Gestalten mit Helm, Gewehr, Säbel und Fahne singend oder im Tumult eines Scheinkampfes daherkommen. Aber selbst die Unnatur der Grossstadt vermag den Funken des ewigen Menschentums, der mit jedem Kinde neu geboren wird, nicht zu ersticken. Noch immer lebt mit jeder Kinderzeit, in welcher Umwelt sie sich auch entfalte, ein neues Heroentum auf; noch immer ist es im Grunde die Romantik des Heldischen, was den Knaben zum Kriegsspiel treibt, wie die Romantik des Empfangens, Gebärens und Behütens, die Romantik der Mutterschaft das Mädchen zur Beschäftigung mit der Puppe und, in dieser wilden Kriegszeit, zur Nachahmung der Barmherzigen Schwester anhält. Wenn Nietzsche einmal mit seinem schönen Ernst mahnt: „lass den Helden in dir nicht sterben!", so kann man beruhigend darauf sagen, mit einem Hinweis auf die Jugend: der Held kann gar nicht sterben in einem Volke, solange uns gesunde Kinder geboren werden. Jeder Knabe ist in seiner Phantasie ein heiliger Georg, ein Sieger und ein Eroberer, wenn wir sorgen, dass er gesund ist und bleibt. Nicht sentimental besorgt sollen wir sein, sondern in jenem Sinne, den Montaigne meinte als er schrieb: „Die natürliche Liebe macht die weisesten Eltern zu zärtlich und weich, der Kinder Fehler zu züchtigen oder sie hart, wie es sein muss, und unter Gefahren aufziehen zu sehen. Sie ertragen es nicht, wenn das Kind mit Staub bedeckt von seinen Übungen zurückkehrt, wenn es heiss oder zu kalt trinkt; sie können es nicht auf einem widerspenstigen Pferd ... oder die Büchse abfeuern sehen." Hart und unter Entbehrungen, kämpfend, soll der Knabe aufwachsen, aber er soll in einem gut gelüfteten Raum schlafen, ausreichend essen und in der frischen Luft freier Natur sich tummeln. Das zu ermöglichen wird eine der wichtigsten Aufgaben des Staates nach dem Frieden sein. Gelingt es den Deutschen, diesem Volk von Kriegern und Siegern, die Nation in diesem Sinne spartanisch gesund zu erhalten und die schon angekränkelten Teile wieder gesund zu machen, so dass ein Zeichner der wahren Erscheinung nach einigen Jahrzehnten nicht mehr die Merkmale des Proletarischen in den kleinen Kriegergestalten zu betonen braucht, dann wird der heroische Geist der Knaben auch im Mannesalter nie verschwinden und das ganze Volk dauernd von innen heraus, in Krieg und Frieden, mit einer Heldenhaftigkeit erfüllen, wie sie sich jetzt mit prachtvollem Schwung in dem grössten Schlachtenspiel der Weltgeschichte offenbart.

WALDEMAR RÖSLER, VOR MESSINES

FELDPOSTBRIEFE AUS DEM WESTEN

VON

WALDEMAR RÖSLER

IV

d. 2. 2. 15.

Besten Dank für den Brief v. 28. 1. Wie man doch im Kriege ordentlich wird und auf Datum usw. achtet; uns war das öfter sehr wichtig, wenn wir so ganz von der Aussenwelt abgeschnitten waren und die genialen Frauen nie ein Datum schrieben. Ja, wenn man hier so an die sechs vergangenen Kriegsmonate denkt, an all das, was man gesehen und erlebte und dann wieder an den abgebrochenen Sommeraufenthalt vorher an der Ostsee, wo die schönen Mädchen unserm Fischerwagen nachwinkten, wie wir plötzlich abfahren mussten, (das „Winken" galt meinem Freunde, der als einer der ersten bei Tannenberg fiel), und wir ihnen zuriefen: wir kommen bald wieder; man muss sein Gedächtnis schon sehr anstrengen, damit man sich noch dunkel entsinnen kann, dass man mal Maler war. — Und dann in Berlin die Tage, wo man sein Haus bestellte, für einige Monate: „denn lange kann so ein Weltkrieg ja nicht dauern", und jetzt sind es schon sechs Monate, und alle Welt scheint sich dran gewöhnt zu haben und all' die mörderischen Nachrichten werden so selbstverständlich hingenommen als wenns noch so jahrelang weitergehen könnte.

Und wie man dann zu Fuss von Aachen aus in Feindesland einmarschierte. Diese wundervolle Landschaft, so grün alles und fruchtbar, so friedlich; nur ein umgekippter Wagen oder ein verbranntes Auto brachte einem ins Gedächtnis, dass Krieg war. Und dabei konnte man sich so gar nichts denken.

Dann zogen wir weiter und sahen die Schrecken des Krieges: ganz abgebrannte Dörfer, totes Vieh, Kinder ohne Eltern, schöne Möbel auf der Strasse, Und dann mal ein zerschossener Packwagen von

unseren Truppen, das greift einen doch gleich an, ein bisschen so, als wenns ein Stück von einem selbst wäre und man bekommt mehr Empfinduug für den Begriff: der Feind.

Bei diesen Märschen entpuppten sich auch die kriegstüchtigen Leute sehr schnell, die in jeder Situation sich zurechtfinden. Die, wenn eine Kuh auf der Weide zu sehen ist, schnell hinlaufen und sie melken und unter einem Trümmerhaufen ein Fass Butter oder Wein finden und abends sicher eine leidliche Schlafstelle haben. Aber allmählich lernen es die anderen auch.

Dann sahen wir das erste Schlachtfeld mit Massengräbern von Deutschen und Belgiern; man versuchte sich das Gefecht vorzustellen: es muss doch sehr, sehr böse sein, über so ein freies Gelände bergan und der Feind liegt so schön versteckt und gedeckt. Abends gings weiter durch Hohlwege, stockfinster, durch das brennende Visé an der Maas entlang, mit der aufgeregt-schönste Anblick, den ich im Kriege gehabt habe; dann im hohen nassen Gras die Nacht schlafen, zum ersten Male und jeder glaubt: das hältst du nicht lange aus. Der Weg, den wir einschlagen, ist bald nördlich bald südlich und kreuz und quer, Gott, wo sind wir überall zu Gast gewesen. Jeder Tag voll von allen möglichen Erlebnissen und Eindrücken. In dem ersten grösseren Etappenort sahen wir zum ersten Male lebendige Feinde in den verschiedensten Uniformen, meistens Belgier, nach ein paar Tagen auch Franzosen; sie wurden in die schöne grosse Kirche eingesperrt und dann, wie es gerade passte, abtransportiert.

Auf den Märschen hörten wir die Siegesnachrichten, was immer mit „lieb Vaterland magst ruhig sein" und den „Vöglein im Walde" verbunden war. Mein Gott, wie oft ist damals schon, Ende August, Belfort gefallen! Aber den Rekord hatte Antwerpen. — Zeitungen und Briefe erreichten uns nicht; erst als wir durch das brennende Löwen marschierten und ausserhalb der Stadt Halt machten auf einem Hügel, da wurde zum erstenmal nach meiner Erinnerung Post verteilt. Ein schöner Abend, ein Brief von der Geliebten und dazu der rote Himmel zwischen den grünen Bäumen. Nur schade, dass Krieg war. — Dann gings weiter an Brüssel vorbei durch wundervolle Buchenwälder, die wir jetzt im Winter wiedergesehen haben und die Stelle, wo wir damals lagerten an einem sehr heissen Tage und auf der Stelle einschliefen. —

Und dann gings immer südlicher nach Mons. Hier sahen wir die ersten gefangenen Engländer und bekamen einen guten Eindruck von diesen

WALDEMAR RÖSLER, IM SCHÜTZENGRABEN

WALDEMAR RÖSLER, SCHLAFENDER SOLDAT

Soldaten, die uns anders geschildert waren. — Sogar eine Fahne war dabei.

Und dann kam Valenciennes und jeder wollte seiner Frau Spitzen kaufen; konnten aber nicht rein in die Stadt und wohnten im Eisenbahnwagen mehrere Tage. An die Militärbahnfahrten muss man sich erst gewöhnen. Wir haben oft Obst gepflückt, während der Zug fuhr.

Dann gings weiter nach Cambrai. Wohin sind die schönen Obstgärten in der Foubourg de Paris entschwunden! Auf der sonnigen Landstrasse fuhren die zweirädrigen Karren mit verwundeten Franzosen, jämmerliche Gestalten meistens. In den Strassen die französischen Schwestern, sehr hübsch als Tracht — und auch so; mein Kamerad hat dort gelegen im Lazarett, er schwärmt heute noch von ihnen. Und dann endlich, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, das erste Zusammentreffen mit dem Feind und zwar von einer Aussenwache mit einem französischen Maschinengewehrauto. Heute kann man sich eines kleinen Lächelns nicht erwehren, damals wars eine Begebenheit.

Dann kamen die grossen Truppenverschiebungen infolge des Umgehungsversuchs. Wir kamen nach Lourches, lebten vierzehn Tage in der Bahn. Es kam das erste Gefecht bei Douai und die ersten Kameraden fielen. Tag und Nacht rollten die Eisenbahnzüge nach der Front und von der Front. Ein Eisenbahnunglück, eine Expedition in ein Dorf, wo auf Offiziere geschossen worden war und das nun zur Strafe in Brand gesteckt wurde, sind im Gedächtnis kaum noch haften geblieben. Es ging weiter nach Douai. Durch Douai durch auf Feldwache; ein furchtbares Gewehrfeuer und Kanonendonner allmählich weiter zurückgehend in der Richtung Arras. — Und heute nach vielen Monaten wird dort wahrscheinlich immer noch so geschossen! — Nach ein paar Tagen Abmarsch in der Richtung Lille; gegen Mittag Halt: vor uns ist der Feind. Meine Kompagnie bleibt bei der Artillerie, die an einem Fort von L. auffährt, alles andere in Schützenlinien vorwärts. Nach zwanzig Minuten (vielleicht hats auch länger gedauert, mir kam es sehr kurz vor) wieder sammeln und weiter. Dastehen am Wege, Wagen und unsere Kameraden sitzen verwundet drin. — Aber die Schiesserei hört nicht auf und wir müssen rechts raus und eine Lücke auffüllen, die in den Schützenlinien entstanden ist. Die Kugeln zwitschern und pfeifen über einen und wie ein Peitschenhieb saust von Zeit zu Zeit eine neben einem in den Boden. Der Feind zieht sich immer mehr zurück, wir suchen unsere Kompanie auf, finden sie an einem zerschossenen Gehöft, alles dicht zusammengedrängt. Vor dem Gehöft unsere Landsturmbatterie. Sie schiessen in ein Dorf vor uns und alles sieht zu. Zum erstenmal sieht man die Wirkung der Granaten. Ein Franzose will sich retten, weil eine Granate in ein Haus einschlug, wo er drin war, er läuft durch ein Rübenfeld, da, wieder ein Einschlag, er fällt hin, der Qualm verzieht sich, er springt auf

WALDEMAR RÖSLER, SCHLAFENDER SOLDAT

und läuft auf eine Hecke zu, da, bautz, wieder eine Granate und der Franzose ist nicht mehr, das kann man ganz deutlich sehen.

Abends dringen wir in das Dorf, ich mit meinen langen Kerls gleich bis ans andere Ende des Dorfs auf Wache, der Mond scheint wunderbar, an den Häusern entlang liegen Tote, hingeschleudert wie Lappen, in der Nacht kommen Verwundete mit hochgehobenen Armen. Jammervoller Anblick! Meine haben es sich in einem Haus gemütlich gemacht und eine stehengelassene Mahlzeit gefunden, draussen dauerndes Gewehrfeuer, aber so schnell gewöhnt man sich daran.

Den nächsten Tag das entsetzliche Gefecht, wo wir schon alles verloren glaubten, von allen Seiten kam der Feind, und wir waren ein kleines Häuflein Zurückgebliebener, weil uns ein Befehl nicht erreicht hatte. Und an diesem Tage lernten wir auch die feindliche Artillerie kennen, es war furchtbar, wie die ersten Schrapnellschüsse über die Chaussee daher fegten. Am Abend und in der Nacht langes Marschieren und Suchen der Truppe, nie wissend, sind die Lichter da vorne der Feind oder Unsere. Es ist ein seliges Gefühl, diesmal dem Tode noch entronnen zu sein und man schläft darauf wunderbar.

Die nächsten Tage einbuddeln und immer wieder buddeln „der Gegner ist zu erwarten von" usw. usw. — Endlich Abmarsch nach Tournay, zur Bahnsicherung, ein ruhiger Posten, erst die Nacht vorher noch auf Feldwache. In der Nacht ein Kanonendonner und Gewehrfeuer, dass man denkt, die Hölle ist los; das galt alles Lille. Panzerzüge fahren an uns vorbei, unheimliche Ungeheuer mit leeren Wagen vorn und einer Maschine in der Mitte des Zuges und überall ein angelegtes Gewehr, so sausen sie an einem vorbei. In der Nacht, am zweiten oder dritten Tag Ablösung: Ihr müsst morgen nach Lille! Ist Lille schon genommen? Wer weiss! Es weiss überhaupt niemals niemand was. —

Schöner Marsch durch herbstliche Natur, es ist endlich Herbst geworden, je näher nach Lille desto mehr Verwüstung. Unterwegs viele Flüchtlinge, unter ihnen eine Mutter mit einigen erwachsenen Töchtern, vielleicht war's auch was anderes: grosse Heiterkeit. Es giebt doch gewisse Dinge, die sind international. Auch viel Tragikomisches, was so jeder als das Wertvollste betrachtet, um es zu retten, manchmal ganz merkwürdige Sachen. Endlich Lille: „Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben." — Es sieht noch gar nicht so schlimm aus für den Kanonendonner. Aber jetzt allerdings, wir biegen in die besseren Strassen ab: das hätte ich mir nicht gedacht, dass die Kanonen so eine grosse Wirkung haben. Ganze grosse Geschäftshäuser, vier bis fünf Stock hoch, einfach weg. Die Feuerwehr löschte an allen Ecken.

Wir gehen nach der Zitadelle, das übliche Reinemachen und Fenstervernageln usw. Ich habe mich oft in die Bibliothek des Kasinos zurückgezogen, wo ein Volltreffer reingegangen war und dort unter Staub mir Bücher vorgesucht. — Dann wurden wir auf die verschiedenen Thorwachen verteilt und an einem Sonntage kamen

WALDEMAR RÖSLER, SCHLAFENDER SOLDAT

blitzblanke Landsturmleute und lösten uns ab. Ja, die Sonntage waren uns überhaupt nicht hold in diesem Feldzuge. Der Kaiser war in diesen Tagen in Lille; ich hoffte, er würde mal durch mein Thor kommen, aber das führte nach Arras. Von Slevogt hörte ich, er wäre auch durch L. gekommen, mein Hauptmann hatte ihn getroffen. Auf der Komandantur und auf der Zitadelle hatten wir Geiseln, die zur bestimmten Stunde sich einfinden mussten. Ich entsinne mich noch des Bürgermeisters und des Bischofs, der einen fabelhaften grünen Stein an einem grossen Ring am Finger hatte. — Tag ein Tag aus Kanonendonner und in der Luft Flieger. Ein Auto kam nach der Wache, ein Feldwebel brachte seinen toten Hauptmann in eine Zeltbahn eingeschlagen. Wir marschierten in nördlicher Richtung ab, wohin wusste man nicht. Wir marschierten bis tief in die Nacht, in irgendeiner Weberei in einer kleinen Stadt machten wir halt. Überall an den Thüren las man: Stab so und so. Es war hier das Quartier der höheren Stäbe der vorne kämpfenden Truppen.

Den nächsten Morgen weiter. Mittags waren wir in der Linie unserer Artillerie. Unterwegs viele Flieger, die beschossen wurden, ein lustiger Anblick, die vielen kleinen Wölkchen am blauen Himmel. Wir marschierten noch etwas weiter um Halt zu machen, aber am Tage vorher hatten die Geschütze vor uns gestanden und kaum waren wir beim Kartoffelnschälen, da kam eine Granate nach der anderen und wir mussten fort. Der Feind war glänzend eingeschossen auf den Bauernhof, auf dem wir lagen. Jetzt sahen wir auch weisse Holzkreuze auf einem aufgeworfenen Hügel in der einen Hofecke vom Tage vorher. (Einer Kompagnie hatten sie in den Kessel geschossen).

Abends gings weiter nach Warneton und in die Schützengräben, das heisst, es mussten erst welche gemacht werden, die Stellung wurde oft gewechselt in den ersten Tagen immer am Fusse des Klosterdorfes Messines, das erst eben erstürmt war zum so und so vielten Male und das schauerlich schön in der Nacht aussah. Die Namen Ferme, Bethlehem und Messines, die sich so sanft anhören, werde ich nie in meinem Leben vergessen. Die acht Wochen Schützengraben, die wir dort verlebten und in denen Messines so ziemlich von dem täglichen feindlichen Granatfeuer zusammengeschossen wurde, sind uns allen unvergesslich. Was der Mensch aushält, wenn er in Lebensgefahr schwebt, das haben wir dort gesehen. Wer weiss, was uns die nächste Zeit bringen wird, wie der Krieg sein Ende finden wird; bis jetzt ist noch gar nichts zu sehen. Jetzt sind es sechs Monate, vielleicht schreibe ich nach weiteren sechs Monaten noch einmal so einen langen Brief.

*

Brüssel, 9. 2.

Meine Kompagnie ist auf Gouvernementswache, ich bin frei und ledig aller Pflicht und benutze diesen schönen Frühlingstag um mal in das neue Museum zu gehen und in den Bois de la Cambre. Auf den Strassen werden Weidenkätzchen verkauft, im Bois blühen schon Gänseblümchen und die

Brüsselerinnen, trotzdem es ihnen nun allmählich auch weich ums Herz wird, markieren Feindlichkeit, indem sie ihren König Albert an der Brust tragen und auf dem Kopf eine Art belgisches Käppi, die neue Frühjahrsmode. Aber wir sind grossmütige Besieger und sehen darüber lächelnd hinweg.

In der Galerie sind drei sehr schöne Courbets, zwei Porträts und eine kleine Landschaft, ein Edelstein: olivengrün-graublau und zwei kleine Punkte rosa und hellblau darin. Das Porträt von Madame Fontaine ist wundervoll weich und voll, während das andere, den belgischen Maler A. Stevens darstellend, mehr elegant ist.

Die Fantin-Latour, Raffaelli, Forain sieht man sich mit mehr oder weniger gemischten Gefühlen an; aber dann wird es ganz schlimm. Da sind Säle und Säle voll von Bildern, von denen einen nicht einmal die Rahmen interessieren.

Aber eine Zeit der neueren belgischen Malerei war anständig und bescheiden tüchtig; wenigstens habe ich mir diese Künstler mehrere Male mit Vergnügen angesehen. Es sind dies hauptsächlich die Maler F. I. Navez (1787—1869), Fr. Simonau (1783—1859), Vanderhaert (1790—1840), Gallait (1810—1887), und Josep Stevens — nicht A. Stevens — (1819—1892). Sie erinnern so an Rayski und Ph. Otto Runge, an diesen letzten vor allem Navez, der auch wohl der Begabteste war, mit einem Bildnis der Familie de Hemptinne*. Vanderhaert ist Empiremaler und nicht einwandfrei. Dagegen hat Simonau mit seinem „Orgelspieler“ ein sehr ordentliches Stück Malerei vollbracht und ebenso Gallait mit dem Porträt des Ed. Fetis. I. Stevens haben wir wohl schon in Berlin gesehen, als die Belgische Ausstellung in der Sezession war, die so enttäuschte; aber ich erinnere mich nicht des Bildes „le matin“, eine grössere Leinwand mit Hunden. Es ist ein noch grösseres Bild hier; das ist aber nicht gut, es wirkt zu stillebenartig. Auch das Bild „plus fidéle qu' heureux“ gefällt mir, trotz seiner sentimentalen Seiten.

Ich schreibe dieses in Ermangelung einer Unterhaltung über Kunst.

* Abt.: Kunst und Künstler, Jahrg. XI, S. 550.

WALDEMAR RÖSLER, ABEND AUF DEM SCHLACHTFELD

MAX NEUMANN, SCHÜTZENGRABEN. RADIERUNG

KRIEGSERLEBNISSE EINES BERLINER MALERS

MIT ZWEI IM FELDE ANGEFERTIGTEN RADIERUNGEN

VON

MAX NEUMANN

Kaum hatten wir in den ersten Augusttagen die belgische Grenze mit lautem Hurra! überschritten, als wir auf die ersten Opfer schon stiessen: herrliche, uralte Rüstern waren gefällt um uns aufzuhalten, die Chaussee in regelmässigen Abständen aufgerissen. Die Strasse steigt an, staubig und sonnenhell; ein Priester, schmal und schwarz, kommt uns entgegen, er grüsst tief und demütig, mit falschem Blick. Henri-Chapelle, die Strassen mit belgischen und deutschen Fahnen geschmückt, tiefer Friede. Ein paar Stunden später heftiges Gewehrfeuer, wir nähern uns Schrecklichem: Hervé — Zertrümmerte Wagen, tote Pferde — marsch, marsch! Vom Patronenwagen wird rechts und links noch Munition verteilt, jeder errafft im Lauf soviel er fassen kann. Die ersten Häuser, schwarzer Rauch, Flammen, ran an die dichten Hecken, wild, planlos geschossen, Paroxismus des ersten Feuers.

Seltsam berührt der Anblick des ersten toten Zivilisten, mitten auf der Strasse liegt er, noch sickert Blut aus dem Kopf — alles weicht aus. Rauch, Flammen, zusammenstürzende Häuser, — einer hat den Arm voll Flaschen: her damit! im Gehen, Spähen, Laufen werden die Hälse abgeschlagen, der rote Wein fliesst über Gesicht und Hand. Gewehrläufe aus Kellern und Fenstern, mit dem Kolben die Thüren eingeschlagen und herausgeholt wer eine Flinte trägt! Gegen meinen Nebenmann stürmt ein Weib mit erhobenem Kruzifix — ein Knall, was war's? vorbei. Ein kleines Kloster, zum Lazarett umgewandelt; ein junger Arzt, blutbesudelt, stürzt heraus und bittet flehentlich um Bedeckung: die Einwohner hätten schon einmal sein Lazarett angegriffen; im Hofe einige blasse Nonnen mit gefalteten Händen. Der Bahnhof, die angrenzenden Strassen ein Flammenmeer, wir müssen durch; brennende, verkohlte Leichen von seltsamer Farbe; Hitze, Rauch, Asche machen uns taumeln. Endlich freie Luft, grüne Wiesen. Langsam löst sich aus den Trümmern der Stadt ein dunkler Trupp Männer und Frauen: Franktireurs. Mit erhobenen Händen schwanken sie zur nahen Richtstätte. Nie

werde ich diese Gesichter vergessen, alles Menschliche ist darin ausgelöscht, schreckensvolle, irre Masken. Bald sehen wir sie liegen hinter einer Hecke auf grünem Rasen, in Reih und Glied. Endlich heisst's Halt; wir sinken hin wo wir stehn; was macht's, dass da auch ein paar Tote herumliegen? — wir schlafen!

Der Weg nach Lüttich sieht nicht viel besser aus; am Sonntag Abend ziehen wir ein, todmüde, die Knochen kaput, aber alles ist vergessen, mit klingendem Gleichschritt und dröhnendem Sang geht's durch die Stadt. Halt! und der Zufall will's, dass wir vor einem Restaurant halten, in dem ich vor Jahresfrist mit meiner Frau gefrühstückt hatte — leise intoniert man das schöne Lied von der „mutatio rerum". Mit einem Berliner Bekannten und Zechkumpan, zufällig im selben Regiment, stossen wir hier fröhlich auf alles mögliche an — jetzt rauschen schon lange über seinem Grab die herrlichen Buchen von Villiers-Cotterêt.

Löwen, Tervueren, Bois de la Cambre, Brüssel, Hall, Jemappe (erste Begegnung mit den Engländern). Offizierspatrouille, die nachts zurückkehrend nur konstatieren kann, dass das Regiment längst über alle Berge ist, unbekannt wohin. Ratlosigkeit! Doch ein dickes flämisches Ehepaar, das in tiefstem Decolletté eben zur Ruhe gehen will, bekommt Einquartierung. Rasch noch Kaffee gekocht, dann strecken sich zehn Mann glückselig zum Schlaf auf dem Fussboden, während monsieur et madame etwas zögernd hinter dem fadenscheinigen Wandschirm das Familienbett aufsuchen. Morgens herzlicher Abschied und Fortsetzung der Suche nach dem Regiment. Wasmes im Kohlenrevier. Ich finde, dass es bequemer wäre, wenn man jetzt fahren könnte; begeisterte Zustimmung, es gelingt mir, Wagen und Pferd zu requirieren. Fröhlich kutschiere ich drauf los, das Haupt von einem pompösen grünseidenen Sonnenschirm überdacht. Einige Hühner fliegen unterwegs mit umgedrehten Hälsen in den Wagen. Kartoffeln und Gemüse liefern die Felder rechts und links vom Wege — die Ernährung ist für diesen Tag gesichert. Am nächsten Tag wird das Regiment erreicht.

Frankreich. Gewaltmärsche, siedende Hitze, Tag für Tag die gleichen Leiden. Die Bagage kommt nicht mit, fünf Tage lang leben wir von rohem Obst und Wasser. An einem regenschweren Abend ganz unten am Horizont ein matter rötlicher Schein: Paris. Und dann begann der Rückzug; wieder ein Sonntag, schwere feindliche Artillerie reisst die Kolonnen auseinander, bataillons-, kompagnieweise wird Deckung gesucht, immer wieder werden wir verjagt, das Feuer kesselt uns ein; stundenlang liegen wir dann in einem Wäldchen, in das unentwegt Granaten und Schrapnells mit höllischem Krachen einschlagen: stärkste Nervenprobe so unthätig ausharren zu müssen; endlich, mit sinkender Nacht schläft das Feuer ein.

Rast am Bahndamm; vor Morgengraun gehts weiter, die Bataillone sammeln sich. Aber noch ist's nicht hell, als der Tanz von neuem losgeht. Doch rücken wir bald ab, ein anderes Korps soll den Rückzug decken. Weiter zurück; in der entnervenden Gleichmässigkeit dieser endlosen Märsche manchmal Momente innerer Sammlung, Wiedererwachen der Empfindung: reizende Dörfer und kleine Städte mit herrlichen frühgotischen, romanischen Kirchen, alles natürlich im Verfall, abbröckelnd, selten stilrein, aber stets von höchstem Charme in den Einzelheiten und als Ganzes vollendet in die Umgebung eingefügt, so dass eine vollkommene ästhetische Befriedigung ausgelöst wird. Höhepunkt Noyon. Zum zweiten Mal wird die Oise, die raschfliessende grüne Marne überschritten. Hier wurde mir auf einmal Corot lebendig, aber noch heller, strahlender, heiterer. Diese Reinheit und Einfachheit der Farbe und vollkommene Klahrheit der Zeichnung erregten meine Bewunderung und meinen Neid. Es ist sicher, dass die französischen Maler in mancher Beziehung es leichter hatten als wir, doch eben hier sagte ich mir, dass eine grössere Leidenschaftlichkeit, als sie den Franzosen gemein ist, solchen Objekten noch ganz andere Wirkungen abzuringen vermöchte.

Mitte September kommt der Rückzug zum Stehen; heftige Regengüsse. 14. September von morgens bis Abend schweres Gefecht gegen die Engländer in der Nähe von Vailly, nördlich der Aisne, grosse Verluste, ein lieber Kamerad ist gefallen! Einige Tage liegen wir mit durchnässten Kleidern in primitiven Löchern, von den schweren Schiffsgeschützen unter Feuer genommen. Am 19. wieder Gefecht, endlich wird unsere Stellung fixiert und wir beginnen uns einzugraben. Schützengrabenära. Freud und Leid, aber ich komme zum Lesen, Schreiben, Zeichnen und richte mich immer häuslicher ein in meiner Erdhöhle, so dass ich nur schweren Herzens mich trennte, als wir in der Nacht vom 30. Oktober diese Stellung räumten und nach dem nahen Ostel abrückten. „Ortsquartier" im Schafstall.

Der 2. November. Morgens 5 Uhr, bei hellem Mondschein verlassen wir das Dorf, in der Dämmerung werden die steilen Berghänge erklommen, bis der Rand des Plateaus erreicht ist. Unsere schwere Artillerie donnert, sie soll die französischen Stellungen sturmreif machen. Ein strahlend schöner Tag steigt auf, langsam klettert die Sonne an den gegenüberliegenden Hängen herab, nur die Talsohle liegt noch im Schatten; tief unten leuchten die blauen Schieferdächer von Ostel. Die Kompagnien werden auseindergezogen, Maschinengewehre eingereiht, schon pfeifen die Kugeln über unsere Köpfe. Punkt 10 Uhr setzt der Sturm ein; rasch noch eine Zigarre angesteckt, die letzten Meter erklommen, schon fallen die ersten. Es saust, surrt, pfeift, rechts und links, überall. Gegen 300 m sind wir vorgerückt über Verhaue und Stacheldraht, dann gehts nicht weiter, aber auch nicht mehr zurück; fest an die Erde gedrückt liegen wir in einem mörderischen Feuer. Mein rechter Nebenmann schreit auf, schwerer Lungenschuss; sein Nachbar will ihm behilflich sein — durch den Kopf getroffen sinkt er lautlos zusammen. Ein paar Meter links kriegt ein Unteroffizier einen Brustschuss; ich sehe ihn noch, wie er sein Gepäck ablegt, den Helm abnimmt, die Feldmütze vorsucht. Lang legt er sich auf den Rücken, Kopf auf den Tornister, die Hände gefaltet — tot. Gerade fange ich an mich einzugraben, ein kleiner Hügel schützt schon den Kopf, da — ein furchtbarer Schlag gegen mein linkes Bein, ich fahre herum, das Blut springt aus dem Stiefelschaft — verwundet. Ein Augenblick grenzenloses Erstaunen, dann Angst zu verbluten — es strömt und strömt. Verbinden hier unmöglich, ich will versuchen zurückzukriechen; nur die Feldflasche nehme ich mit. Ich glaubte zu kriechen, wie ich aber später gehör habe, wankte ich aufrecht über das flache Feld als einzig sichtbares Ziel! Ich bin nicht weit gekommen. Wieder ein Schlag, meine Feldflasche fliegt in weitem Bogen, der Arm dreht sich ein paar Mal um seine Achse, regungslos liege ich auf dem Rücken, wie angenagelt. Nass und warm von Blut wird's unter mir, aber dann überfällt mich plötzlich der Frost. Mit der linken Hand kann ich die Uhr ziehen, es ist kurz vor 12. Ich starre in den blauen Himmel und denke... Die Geschosse pfeifen über mich weg, Schrapnells platzen über mir, Granaten krepieren und decken mich mit Erde zu. Frierend starre ich in den mitleidlosen blauen Himmel. Wenn es nur erst dunkel wäre! ich beuge den Kopf rückwärts, dann kann ich die Sonne sehn; aber noch steht sie verzweifelt hoch. Stunde um Stunde verrinnt . . ich fange an zu singen. . . .

MAX NEUMANN, UNTERSTAND. RADIERUNG

Ein Denkmal jetzt meinem Kameraden Gerhard Freund. Er sah mich fallen; aus seiner kleinen Deckung taucht er auf und kommt, mir zuzusprechen; auf allen Vieren kriecht er die 300 m zurück, um Sanitäter heranzuholen, und kommt wieder mit einem Trost. Hundertmal hat er auf diesem schrecklichen Gang sein Leben für mich eingesetzt.

Stunde auf Stunde verrinnt . . . der Mond leuchtet jetzt über das Schlachtfeld, Stöhnen ringsum. Sanitäter kommen und gehn, endlich werde ich vorsichtig auf eine Bahre gelegt. Hoch! Regelmässig und sanft schwanke ich auf und nieder, mir ist, als segelte ich durch den blassblauen, überglänzten Himmel, an den meine Augen sich heften. Nichts anderes sehe ich; und immer dies Wiegen. Eine mystische Ruhe erfüllt mich —

HONORÉ DAUMIER, EINE LANDSCHAFT VON 1870. LITHOGRAPHIE
SAMMLUNG EDUARD FUCHS

RUD. GROSSMANN, GEFANGENE

CHRONIK

GOTTHARD KUEHL †

(20. November 1850 – 10. Januar 1915.)

Mit Gotthard Kuehl ist uns ein guter Freund aus den Tagen des Kampfes ums Licht dahingegangen, ein Freund freilich, der die letzte entscheidende Wegstrecke, verführt durch eine übergrosse, etwas ins Bourgeoismässige und Genrehafte gerichtete Produktion, nicht mehr mitgeschritten ist. Er hatte uns, wir hatten ihn einigermassen aus den Augen verloren. Was er als hervorbringender Künstler einbüsste, das hat er freilich als Lehrer festhalten können: er gehörte zu den ganz wenigen Meistern moderner Richtung, die in Freiheit und Selbstverantwortung an einer staatlichen Hochschule ihre Gedanken durchsetzen und Schüler heranbilden durften nach ihrem Ebenbilde, unbeschadet der traditionellen Erziehungsgrundlage, auf die Kuehl genau soviel Wert legte wie jeder andere Präzeptor. Kuehl war unter den deutschen Impressionisten des ersten Boots der einzige, der verhältnismässig früh den Anschluss an ein akademisches Lehramt erreichte (1895), mehr dem Dresdener Institute, dem er neues Leben, neue Impulse geben durfte, als ihm selbst zum Heile.

Der Kreis um Seidlitz hatte nicht leichte Arbeit, ihn berufen zu lassen, und Kuehl hatte im Anfang recht harte Kämpfe zu bestehen; aber er war ein bis zur Sackgrobheit robustes Naturell und hatte einen breiten Rücken; er ärgerte sich niemals, – immer nur andere. Ein naiv-pfiffiger Kunstpolitikus hatte er überdies allerlei Eisen im Feuer: die ersten Herzenseroberungen bei seinen neuen Landsleuten machte er durch feine, umfassende Ausstellungen, bei denen die Dresdener sich als Europäer fühlen konnten. Die Kunst, für Ausstellungen zu werben, verstand er aus dem ff.; er übte sie einst in Paris für Deutschland und in Deutschland für Frankreich. Max Liebermann nämlich hatte ihn (neben Köpping) 1889 zur Organisation der deutschen Abteilung für die „Weltausstellungs"-Kunst herangezogen; Auftraggeber war Antonin Proust, der einzige wirkliche Kunstminister, den die Welt bisher gesehen hat. Damals hat Kuehl dieses spezielle Handwerk gelernt, das ihm später in Dresden so sehr zustatten kam.

Max Liebermann war das grösste Ereignis seines Lebens gewesen; Kuehl sah 1879 in München Lieber-

HONORÉ DAUMIER, DER KRIEG. LITHOGRAPHIE

SAMMLUNG EDUARD FUCHS

So stark fühlte er sich in jene charmante Kunst ein, dass jeder ihn für einen Franzosen halten konnte. In vielen Pariser Häusern, auch bei grossen Meistern fand ich Bilder und Studien von ihm. Eins der besten Werke seiner Fortunyzeit, ein „Atelierbesuch", breit und blühend in der Farbe, ist jetzt im Besitz von Schulte.

Aber dann kam der Augenblick, da Kuehl sich auf sich selbst besann, da das niederdeutsche Geblüt in ihm durchschlug. Wie auf Uhde, so hat zunächst auch auf ihn die temperierte Volksart Bastien-Lepages gewirkt, aber er hat koloristisch doch mehr von den aufkommenden Malern der farbigen Atmosphäre, den impressionistischen Landschaftern, profitiert als Bastien-Lepage. Kuehl arbeitete Jahre lang in der Fremde, dann kam er in die deutschen Niederungen zurück, kam nach Hamburg, in seine Heimatstadt Lübeck, nach Lüneburg. Es gab bei uns wenig Maler, bei denen eine raffinierte Kultur so entschieden ins schlichte Leben schlug, wie bei Kuehl. Sein Temperament liess sich zügeln durch einen erlesenen Geschmack: „Verstand, der scherzt, und Grösse, welche lächelt." Immer blieb ihm die Vorliebe fürs Barock. Seine Welt umschliesst die Poesie der Schiefwinkligkeit. Enge Gassen und Höfe, windschiefe Häuschen, krumme, ausgerenkte Treppen auf graziös verfallenen, mit Schnörkelwerk versehenen Hausfluren; Durchblick durch eine Zimmerreihe, mit altväterlichem Gerät vollgestellt; Kontore alter gediegener Kaufmannshäuser mit Gitterfenstern; Stuben aus der Biedermeierzeit mit flimmerndem Anstrich und hellen Stoffen. Eins dieser Intérieur war besonders lieblich und eindrucksvoll: Sonntagssonne zieht durchs Gemach, die Bürgerin steht, in rötlicher Mantille, in der Mitte des Raumes zum Ausgang bereit. Die Sonne war ihm die Beseelerin. Wie schimmert die warme Helle in den Stuben, um auch das stumpfe, frostige Alter zu befeuern: wie elegisch erhellt das zögernde Frühlicht den Saal der

W. WAGNER, GEFANGENE AUF DEM WEG ZUR ARBEIT. ZEICHNUNG

manns „Nähschule im Amsterdamer Waisenhause", ein Bild, das jetzt in Elberfeld hängt, und nun wusste er, welchen Weg er zu gehen habe. Der Weg führte nach Paris, nach Holland. Zunächst aber gab es noch eine besondere Periode: Fortuny. Es ist überall zu lesen, Kuehl sei ein Schüler Fortunys gewesen. Das ist natürlich falsch, denn Mariano Fortuny war schon sechs Jahre tot, als Kuehl nach Paris kam, und Fortuny, der römische Spanier, war überhaupt nur vorübergehend in Paris gewesen. Die Sache lag vielmehr so, dass die Pariser Welt noch lange nach Fortunys Tode Fortunybilder, das heisst Barockszenen, Typen von Kunstliebhabern, Sammlern, Bibliophilen und strotzende Atelierintérieurs zu kaufen begehrte, — und da kam Goupil auf den gescheiten Gedanken, fürs Fortunyfach einen geschickten jungen Mann zu engagieren. Er fand ihn in Kuehl. In der ersten Hälfte der achtziger Jahre verdiente Kuehl sehr viel Geld, lebte ein grosses Leben und war mächtig berühmt.

HONORÉ DAUMIER, 1871. LITHOGRAPHIE

SAMMLUNG EDUARD FUCHS

WALDEMAR RÖSLER, SCHLACHTFELD BEI MESSINES

Andacht, wo aufbrechende Bergleute sich innerlich für die gefährliche Fahrt vorbereiten. Oder Kuehl malt Renaissance-Kirchen, die hüpfenden Formen ihrer Architektur und all die barocken Heiligtümer, grosse flammende Altarsonnen, wehmütige Madonnen, die in die rosigsten Farben der Weltlust getaucht sind. Im Chorraum Mädchen und Knaben, gekleidet in lebendiges Rot oder Weiss – breites Licht weht über die Scharen hin, wie ein Gottessegen . . .

In männlicher Reife kam Kuehl nach Dresden, und er wurde der Maler von Neu-Dresden. Im Anfang hatte seine malerische Auffassung ihre liebe Not. Seine Farbe hatte mit der Trockenheit der Atmosphäre in diesem Landstrich zu ringen. Und für den Anfang mag richtig gewesen sein, was Cornelius Gurlitt mir einmal sagte: Kuehl sehe Sachsen mit den Augen Hollands an. Nun aber suchte Kuehl wesentlich die Zeiten des bedeckten Wetters, der Niederschläge, des Taus, des Geniebels, des Regens, der feuchten Winde und des Schnees, und voll bewährten Elans betrieb sein Pleinair jetzt charakteristischer die malerische Geographie Dresdens: von der Höhe der Brühlschen Terrasse, aus dem Fenster seines Meisterateliers beobachtete er die Landschaft und die farbige Bewegung der Stadt. Er malt die Augustusbrücke und die Elbe, zumal am Abend, wenn sie durch Reflexe und Streiflichter erhellt ist, in ungezählten Stimmungen, wie Monet, Pissarro und Sisley Brücken und Flussläufe in grossen französischen Provinz- und Küstenstädten malten, fortschreitend mit dem auf- und absteigenden Tageslichte; er malt die grossen Goldbronze-Figuren der Terrasse, während ein kühler Herbstwind drüber streicht, und die schneebedeckten Dächer der angrenzenden grossen altertümlichen Staatsgebäude.

Wie er sein Dresden sah, so kommt es vielleicht in die Kunstgeschichte, sicher aber in die Kulturgeschichte. In seinen besten Zeiten und Werken war Kuehl von einer schönen Sachlichkeit der Empfindung und Auffassung und von einer geistreichen, anmutigen und anregenden Palette.

Julius Elias

❊

FERDINAND VON HARRACH †

Graf Ferdinand von Harrach, der im Februar, 83 Jahre alt, gestorben ist, wird dem Kunstfreund als Bildnismaler verehrungswürdig bleiben. Seine romantischen Geschichtsbilder und religiösen Darstellungen werden eines Tages aus den Museen entfernt werden, aber seine Bildnisse aus der Berliner Gesellschaft werden von jedem feinsinnigen Museumsleiter respektiert werden, wie immer sich die Kunstanschauungen auch wandeln. Denn sie haben manches von der zeichnerischen

Solidität, von dem Handwerksernst und der vornehmen Getreulichkeit der Nazarenerporträts; wie Harrach denn in seinem ganzen Empfinden ein verspäteter, in dem Kreis der Berliner Akademie lebender Nazarener gewesen ist. Keines seiner Bilder beleidigt durch Eitelkeit oder Aufdringlichkeit; ihnen allen kommen vielmehr vornehme, adelige Charaktereigenschaften zugute. Einen Maler kann man diesen Schüler Stanislaus von Kalckreuths in Düsseldorf und Weimar nicht nennen, aber er war einer der sichersten und geschmackvollsten akademischen Zeichner. Er wirkte als Maler wie ein sehr tüchtiger, intelligenter, genauer und gut erzogener preussischer Beamter. Seine Kunst war gehorsam und geduldig. Etwas weich, etwas süss, stark detaillierend und glatt, aber dort wenigstens, wo sie sich unmittelbar mit der Natur auseinandersetzte, voll künstlerischer Haltung. Seine Kunst hatte gute gesellschaftliche Formen, ohne in Pose zu verfallen, ohne zu lügen; sie hat nie Qualitäten vorgetäuscht, die sie nicht hatte. Der milde Christus mit dem Lamm in einer sorgsam durchgeführten Berglandschaft, wie Harrach ihn darzustellen liebte, war ein Pastorenchristus; die Bildnisse aber können späteren Geschlechtern nicht übel eine Vorstellung vom Wesen des preussischen Adels zwischen 1870 und 1900 geben, sie haben etwas von gemalten Dokumenten.

K. Sch.

✻

Die drei Lithographien Daumiers, die wir abbilden, sind in den Kriegsjahren 1870—71 entstanden. Sie passen ohne weiteres auch für unsere Tage, weil die künstlerische Form darin allgemeingültig geworden ist, weil Daumier von allem aktuell Gefälligen abgesehen und nur das immer wieder Charakteristische – das ist stets auch das lebendig Symbolische – dargestellt hat.

MAX SLEVOGT, KUNST UND KÜNSTLER IM KRIEGE

M ♁ S

MARTIN SCHONGAUER, DER MÜLLER MIT DEN ESELN

MARTIN SCHONGAUERS KUPFERSTICHE

VON

PAUL KRISTELLER

Der befruchtende Staub der schnell zu voller Pracht aufgegangenen Blüte der niederländischen Malerei konnte, weithin geweht, die nachbarlichen Pflanzungen der deutschen Kunst nicht unberührt lassen. Nach herrlichen Leistungen von eigenem Stilgepräge in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts war die deutsche Malerei gegen die Mitte des Jahrhunderts in eine Periode einer gewissen Schwächung eingetreten, die sie fremden Einflüssen um so leichter zugänglich machen musste. Auch das stärkste Talent der deutschen Kunst der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, auch Martin Schongauer konnte so wenig wie seine Zeitgenossen dem Zauber der niederländischen Meisterschaft den Zoll seiner Bewunderung versagen. Seine Lehrjahre, er ist um 1445 geboren, fielen in die Zeit der Ruhmeshöhe der niederländischen Malerei. Es ist unzweifelhaft, dass Schongauer besonders die Werke Rogers von der Weyden studiert und die Gerüste mancher seiner Kompositionen, seiner Bewegungsmotive und Formen nach diesem Muster aufgebaut hat. Aber es waren doch nur Schemata, Prinzipien der Bildung, sozusagen eine malerische Harmonielehre, die er entlehnte, Umrisse, die er durch eigene eindringlichste Naturbeobachtung und durch eigenen poetischen Gefühlsinhalt mit frischem Leben erfüllte.

Schon früh hat sich Schongauer die Gunst auch der ihm wesensfremden Romanen, der Italiener wie der Spanier, erworben und bis tief in die Zeit der Renaissance erhalten. Was die Italiener an ihm besonders schätzen, war wohl der unerschöpfliche Reichtum seiner Phantasie, die Fülle geistvoller Motive und die scharfe Charakteristik der Gestalten; das was man später hier auch an Dürer und Lukas von Leyden bewunderte. Uns macht vor allem die innige Zartheit und Einfachheit im Ausdrucke der Empfindungen die Werke des freundlichen Meisters, den man wohl nicht nur wegen seiner Gestalt, „hipsch Martin" nannte, lieb und wert. Die Augen seiner Menschen sind klar und hell und ihre leise bewegten Züge verraten eine fast schüchtern verhaltene innere Erregung, bei aller gesunden Frische der Lebensäusserung einen Schatten von Wehmut. Man gewinnt sogleich die Gewissheit, dass jedes ausgesprochene Gefühl rein und unbewusst aus der Seele des Künstlers strömte. In seiner Einfachheit und Anmut könnte man Schongauer vielleicht dem schöpferisch freilich viel gewaltigeren Mozart an die Seite stellen.

Von Schongauers Gemälden ist wenig erhalten. Trotz ihrer Vorzüglichkeiten würden sie seinen Ruhm, heute wenigstens, kaum rechtfertigen und stützen können. Seine Bedeutung hat sich aber wohl schon in seiner eigenen Zeit wesentlich auf der stattlichen Reihe der Meisterwerke seines Grabstichels gegründet, die

MARTIN SCHONGAUER, DIE VERKÜNDIGUNG

wir noch heute, wenigstens an einzelnen, seltenen Abdrücken, in ungemindertem Glanze geniessen können. Für die Technik des Kupferstiches ist Schongauer, der Sohn eines Goldschmiedes und auch wohl selber in diesem Gewerbe ausgebildet war, ein Bahnbrecher gewesen, der Johannes der Täufer Albrecht Dürers, sein und ungezählter deutscher und fremder Stecher Lehrer und Vorbild.

Während man vorher die umrissenen Formen nur mit fast wirren Massen unterschiedloser starrer Strichelchen zu modellieren vermochte, hat er zuerst, auch für die Innenzeichnung und, in regelmässigen Gruppierungen, für die Modellierung, den einzelnen, fest gezogenen Kupferstichlinien Geltung verschafft und ihnen Beweglichkeit in Richtung und Ausdehnung gegeben. Die saubere Klarheit seiner geschmeidigen Linienbildungen lässt zum ersten Male die Entwicklungsmöglichkeiten der Grabstichelkunst deutlich erkennen. Sein technisches System ist der Ausgangspunkt für die ganze Entwicklung des Liniensstiches bis in die Zeiten Raffael Morghens und seiner Nachzügler gewesen.

Diese neue, in selbstgewählter Gebundenheit freie Technik Schongauers ist ein Ergebnis seiner vollkommenen Beherrschung der Formen und seiner höheren Bildgestaltungskraft. Die historische Erfahrung lehrt, dass technische Fortschritte in der Kunst nicht etwa in einer äusserlichen Steigerung der mechanischen Geschicklichkeit ihre Ursache haben, sondern in der Notwendigkeit, für neue künstlerische Gebilde neue Ausdrucksmittel zu finden. Technische Neubildungen dieser Art hängen immer mit einer stilistischen Richtungsänderung zusammen; sie lassen sich stets auf die Wirksamkeit stilbildender Meister zurückführen, die, wie zum Beispiel auf dem Gebiete des Bilddrucks Tizian und Rubens, die Technik nicht einmal selber ausgeübt, sondern sie nur mittelbar beeinflusst zu haben brauchen.

Die grössere Beweglichkeit und Geschlossenheit der Komposition, die feinere Individualisierung der Körperformen und des Ausdruckes, die Schongauer erreicht hatte, verlangten naturgemäss eine Klärung und Festigung des Liniengefüges im Kupferstich. Dem sicheren Zeichner, dem wenige Striche zur Kennzeichnung der Formen genügten, musste die weise Sparsamkeit, durch die jede einzelne Linie erhöhte Bedeutung und Ausdruckskraft gewann, auch für die Gravierung zum Gesetz und zur Grundlage eines Systems werden.

Die lineare Tendenz, die überhaupt in der deutschen Kunst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, im Gegensatze zur älteren Malerei, vorherrscht und ein Entwickelungsstadium charakterisiert, ist in Schongauers Werk besonders stark ausgeprägt und auch in seinen

Gemälden, trotz ihrer diskreten Farbenreize, deutlich wahrnehmbar. Seine Vorliebe für den mageren Bau der Körper mag wohl zum Teil aus dem Einfluss Rogers abzuleiten sein, sie ist aber sicher auch begründet in seinem Streben, den Bau und den Bewegungsmechanismus der Körper sich und anderen klar zu machen, das Naturbild auf möglichst einfache und bezeichnende Linienverbindungen zurückzuführen. Die bewunderungswürdige Ausdrucksfähigkeit seiner Linie, die das Bild der scharfsichtig beobachteten Naturform mit der grössten Treffsicherheit wiedergiebt, stellt Schongauer in die Reihe der grossen Künstler und genügte, seinen Werken hohe Wertschätzung zu sichern.

So muss er, wie Dürer, nicht nur aus praktischen Erwägungen, sondern aus innerer Neigung, vom Instinkt seines Talentes geleitet, sich mit besonderer Vorliebe und mit geduldigem Eifer der Kupferstechkunst zugewandt haben. Seine Zeichenkunst konnte sich hier in gewissermassen monumentaler Form bethätigen; das enge Feld der sauberen Kupferplatte bot ihm auch die beste Möglichkeit, seiner echt künstlerischen Neigung zur eingehendsten, feinsten Stoffdarstellung voll Genüge zu thun.

Wer sich in das Studium der Stiche Schongauers vertieft, wird auch an der Betrachtung der unscheinbaren Nebensächlichkeiten seine Freude haben. Man beobachte, wie zum Beispiel Seidenstoffe und Pelzverbrämung (Anbetung der Könige, h. Martin), wie jeder Knopf und jede Schnalle, der Strick des Esels, das Holz des Kreuzesstammes, kurz jedes Gebilde auf das feinste charakterisiert wird, wie meisterhaft und mannigfaltig das Haar behandelt ist, das sich locker und weich aus der Haut erhebt und in lebhafter Bewegung Kopf und Gesicht umfliesst. Jede Einzelheit ist aber nicht nur mit liebevoller Sorgfalt der Natur nachgebildet, sondern auch mit delikatem Geschmack für die Schmuckwirkung verwertet. Der Leuchter im Sterbezimmer Mariä wird zum Prachtwerk der Goldschmiedekunst, aber auch der zierliche Reiserschmuck im Haar des Verkündigungsengels, ja jede Faltenbiegung zeigt die Lust, wie in musikalischen Koloraturen, jeder Form mit liebenswürdiger Freigiebigkeit eine ornamentale Nebenwirkung zu geben. Das Wesentliche und das Nebensächliche sind in ein harmonisches Verhältnis zueinander gebracht, das Beiwerk mit Maass und Bedacht verwendet, um den Eindruck der Wirklichkeit zu steigern und das Grundmotiv der Form und der Bewegung hervorzuheben. Deshalb leidet die Grösse und die dramatische Kraft der Darstellung durch diesen Reichtum an Details keine Einbusse.

Die beträchtliche Anzahl von 115 Kupferstichen, die uns von Schongauer erhalten sind, wohl sicher sein gesamtes Stecherwerk, ist eine monumentale Schöpfung von reifer Meisterschaft wie von innerer Geschlossenheit in ihrer Entwicklung. In zielbewusstem Streben steigt der Künstler in der kurzen Zeit, die seine Lebensarbeit umspannt, von den Anfängen, die sich durch gewisse Unsicherheiten und Überflüssigkeiten kenntlich machen, in schneller Stufenfolge zur vollen Herrschaft über seine Ausdrucksmittel auf. Er lernt bald, seine Grabstichellinie auf das Zweckdienliche zu beschränken, so dass sie nur der Form dient und als solche zu verschwinden scheint. Das klare Gewebe der Liniengruppen gewinnt durch wohlabgewogene Gegensätze eine Tiefe und Farbigkeit der Töne, die Gestalten und Raum zu einem vollkommenen, in sich geschlossenen, für sich allein das Auge befriedigenden Bilde verbinden. Hier zum ersten Male ist mit den Mitteln der Stechkunst allein eine Bildwirkung erzielt worden, die über die Abmessungen der Bildfläche und über die fehlende Färbung der Stoffe vollkommen hinwegtäuscht. Das Auge kann alle Einzelheiten sogleich als ein bis zu einem gewissen Grade naturgetreues Bild ohne Störung zusammenfassen. Die Kupferstechkunst hält mit Schongauer – wie wenig später in Italien durch Andrea Mantegna – ihren Einzug in die monumentale Kunst, in die Kunst, die Wirklichkeiten darzustellen sucht.

Wer den vollen Genuss von dem farbigen Glanz der Stiche Schongauers haben will, muss sich auf die Betrachtung vollkommen schöner und vollkommen erhaltener Originale beschränken. Solche Drucke wird man aber auch in den grossen öffentlichen Sammlungen nur in sehr geringer Zahl antreffen. Selbst die beste Schongauersammlung, die des Berliner Kupferstichkabinetts, besitzt nur einen Teil, allerdings die Mehrzahl der Werke unseres Meisters in ganz einwandfreien Abdrücken. Die soeben erschienene fünfte ausserordentliche Veröffentlichung der graphischen Gesellschaft, die sämtliche 115 Stiche Schongauers in unretuschierten Kupfertiefätzungen vereinigt, bietet also insofern mehr als irgendeine Sammlung von Originalen, als für die Nachbildung immer der vorzüglichste und glänzendste Abdruck nach der Auswahl, die Max Lehrs, der beste Kenner dieses Gegenstandes, unter den Schätzen der verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen getroffen hat, benutzt werden konnte. Die Kraft der Töne und der Gegensätze, die Klarheit der Linienbildungen der Originale kann freilich selbst die beste mechanische Nachbildung nicht entfernt erreichen, die Schönheiten der Komposition und der Zeichnung bis in alle Einzelheiten, das Verhältnis der Tonwerte, der künstlerische Eindruck des Ganzen kann aber durch diese Heliogravuren mit voller Zuverlässigkeit vermittelt werden. Die Kupfertiefätzungen sind von W. Büxenstein in Berlin in genauer Grösse der Originale, ohne jede Retusche vorzüglich ausgeführt und mit grösster Sorgfalt auf Van Gelder-Handpapier gedruckt worden. Sie werden ein zuverlässiges und unentbehrliches Hilfsmittel für das Studium bilden. Wer Schongauers Werke in gleichmässig schönen Drucken in der Ruhe seines Heims geniessen will, wird an den Abbildungen seine Freude haben und durch sie wieder zum Studium der Originale angeregt werden.

DREIZEHNTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

MONNIKENDAM, ALTE HÄUSER

Kunst und Künstler

DIE HOLLÄNDISCHE STADT

VON

KARL SCHEFFLER

I

Man bereist die schönen Städte Europas gemeinhin um ihrer „Baudenkmäler" willen. In den berühmten Städten Deutschlands, Frankreichs und zum Teil auch schon Italiens giebt es immer einen alten Stadtkern mit merkwürdigen und bedeutenden Einzelbauwerken oder Gebäudegruppen, eine Art von Freilichtmuseum alter Baukunst; und daneben giebt es eine moderne Stadt mit all dem zweifelhaften Glanz unserer polytechnischen Bauweise. Die neuen Stadtteile haben stets etwas Internationales, sie weisen verwandte Züge auf in Rom, Paris, Berlin, Brüssel und Wien, ihre repräsentativen Gebäude sind Gebilde einer schematisierenden Bildungsarchitektur; die alten Stadtteile dagegen enthalten die Beispiele der grossen historischen Stile, der Renaissance, der Gotik, des Barock. Je weniger die moderne Bauthätigkeit in die alten Städte gedrungen ist, desto einheitlicher sind die Stadtbilder. Das heisst: tote Städte wie Siena oder Venedig, wie Brügge oder Rothenburg wirken am einheitlichsten.

Die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen sind nach Photographien hergestellt, die wir der Photographie-Zentrale des „Deutschen Museums für Kunst im Handel und Gewerbe" verdanken und die Dr. F. Stödtner, Berlin NW. 7, aufgenommen hat. D. Red.

AMSTERDAM, DIE WESTERKIRCHE

KIRCHE IN LEIDEN

Wo das Neue hinzukommt, entsteht immer ein peinlicher Zwiespalt. So kommt es, dass die Stimmung in den berühmten Kunststätten um so unlebendiger und museumshafter ist, je reiner und ungebrochener sie dem Reisenden entgegentritt.

Von dieser Regel ist die holländische Stadt eine Ausnahme. Jene anspruchsvolle unechte Bildungsarchitektur der neuen Zeit ist in ihr nicht oder nur in vereinzelten Beispielen anzutreffen; andererseits wirkt in der holländischen Stadt das Alte aber auch nicht museumshaft, nicht wie etwas künstlich und pietätvoll Erhaltenes. Die holländische Stadt ist vor allen andern kontinentalen Städten dadurch merkwürdig, dass sie wie ein Stück lebendig gebliebenes, modern gewordenes Mittelalter erscheint. Das Geheimnis ihrer mit nichts zu vergleichenden Eigenart ist, dass sie bis ins letzte ein nationales Gebilde ist, dass nichts Fremdes, nichts Künstliches an ihr teil hat und dass sich das Nationale unverändert durch ein halbes Jahrtausend als feste Lebenskonvention erhalten konnte. Was der holländischen Stadt den Charakter, die zwingende Originalität giebt, das ist ihre natürliche Einheitlichkeit und die Fülle, Freiheit und Mannigfaltigkeit innerhalb dieser Einheitlichkeit. In Holland haben alle Geschlechter immer dasselbe gewollt. Sie haben nie besonders viel, haben nicht das Höchste und Grösste gewollt; aber sie waren vollständig in Übereinstimmung mit sich selbst, waren Meister natürlicher Selbstbeschränkung. Was Holland in Europa heute als etwas Einziges erscheinen lässt und es zu der Stätte einer bis ins letzte wirklich gewordenen Romantik macht, ist der Umstand, dass über seine durchaus bürgerliche Bevölkerung der neueuropäische Parvenügeist, die Eklektizistenfreude, die Surrogatgesinnung nicht Herr geworden sind. Die Holländer haben am Alten festgehalten und haben es im Sinne der Tradition weiter ausgebaut. Sie haben, zum Beispiel, der Idee des „Verkehrs" nicht den Charakter ihrer alten Strassen und Plätze geopfert; sie kennen kaum die Zeichentischgesinnung, der fast alle europäischen Grossstädte zum Opfer fallen; sie dulden nicht die Herrschaft des Bildungsphilisters in der Städtebaukunst. Man findet in Holland entweder solide, herrschaftliche, patrizierhafte Architekturgebilde voller Tradition und Sachlichkeit, oder es giebt eine erquickliche Unbildung, die soviel besser ist als anspruchsvolle Halbbildung. Bei alledem ist Holland keineswegs ein Land stiller Städte und eines beschaulich provinziellen Lebens. Amsterdam und Rotterdam sind sehr laute und volkreiche Städte, der Haag ist so lebendig wie nur irgendeine Residenz, und in Städten wie Dordrecht, Haarlem, Leiden, Utrecht oder Delft ist ebensoviel Handel und Wandel wie in unsern aufstrebenden Mittelstädten. Die hollän-

DELFT, DAS ARSENAL

dische Stadt ist weniger als die berühmten europäischen Städte eine „Sehenswürdigkeit“. In ihr giebt es kaum Einzelbauten, die den Kunstfreund locken. Wodurch sie zu einem Erlebnis unvergleichlicher Art wird, das ist ihr Gesamtcharakter, ihre organische Rassenhaftigkeit.

Man kann sagen, die holländische Stadt sei ein Gebilde der Architektur, nicht der Baukunst. Wobei die beiden Worte Architektur und Baukunst etwa so unterschieden werden, wie die Worte Empfindung und Gefühl. Empfindung ist Einzelreiz, Gefühl eine gradweis geordnete Summe von Reizen; Empfindung ist der Teil, Gefühl ist das Ganze. In diesem Sinne bezeichnet das Wort Architektur etwas weitaus Primitiveres als das Wort Baukunst. Es bezeichnet die Bauthätigkeit innerhalb des naturalistisch Zweckvollen und Profanen. Die Baukunst aber umfasst auch noch die ganze Welt der rein darstellenden Form. Die Architektur schafft mit charaktervoller Solidität auf dem Boden des Handwerks und der Tradition nützliche Bauwerke; die Baukunst wandelt, darüber hinaus, ein abstraktes Stilsystem ab. Man darf behaupten, dass der ganzen holländischen Kunst — sogar die Malerei, der Gipfel dieser Kunst, ist nicht ausgenommen — das gleichgültig ist, was wir Stil nennen. Sie hat aufs höchste und eigenartigste Charakter, aber sie ist nicht eine Stilkunst. Die italienische Stadt — das ist die Renaissance, die Stadt des deutschen Mittelalters — das ist die Gotik; die holländische Stadt aber ist nur das Gebilde einer nationalen, bürgerlichen Nutzarchitektur. Nur! denn dass die Stilideen, der sich die Italiener, Deutschen, Franzosen in der Geschichte unterworfen haben, etwas Höheres ist, bedarf keines Beweises. Die Idee des Stils bedingt eine erhabene Abstraktion, einen über das Bedürfnis weit hinausblickenden Willen zum Symbol, ein Leben im Gleichnishaften der reinen darstellenden Form, einen Sinn für die Steigerung des Künstlerischen bis zu einem Typischen von fast religiöser Gewalt. Man denke an die Säule: sie ist eine Quintessenz, ein Symbol von ewiger Bedeutung; man betrachte das Gesims: es ist eine künstlerische Erfindung, frei von aller naturalistischen Zweckmässigkeit, hinaufgehoben in die Sphäre reiner Erkenntnis und denkender Anschauung. Alle höheren Stilformen der Baukunst sind in diesem Sinne Symbolisierungen unsichtbarer Kräfte, sind Gebilde einer statisch denkenden Poesie, sind Formen, in denen das tief emp-

DORDRECHT, HAFEN UND GROSSE KIRCHE

LEIDEN, DIE KORNBÖRSE

fundene Spiel der Kräfte rhythmisch-harmonisch tönt, sind Steigerungen des in der Materie wirkenden Gesetzes zur reinen Schönheit. Stilformen in diesem hohen Sinne hat der Holländer nie gebildet. Wo er sie nicht ganz entbehren konnte, beim Bau seiner repräsentativen Gebäude, vor allem seiner Kirchen, hat er fertige Formen von anderswoher übernommen und sie seinen bescheideneren Zwecken angepasst.

Die alten gotischen Kirchenbauten schon beweisen diesen Mangel an grossen baukünstlerischen Schöpferkräften. Selten nur hat eine monumentale Absicht daran teil, niemals eine grosse künstlerische Originalität. Selbst dort, wo einmal ein Wille zum Gewaltigen sichtbar wird, wie in den Resten des Utrechter Doms, hat man deutlich den Eindruck des Importierten. Alles was „Stil" ist, wurde eben schon im Mittelalter eingeführt und es ist so geblieben bis heute. Darum sind die gotischen Kirchenformen stets unlebendig, die Verhältnisse konventionell, die Einzelformen schulmässig. Sogar die Beispiele der Ziegelsteingotik, die dank ihres Materials doch dem Profanbau näher steht, können mit den hanseatischen Ziegelsteinkirchen Norddeutschlands, mit den Beispielen in Lübeck, Rostock, Stralsund, Danzig usw. den Vergleich in keiner Weise aufnehmen. Wenn die alten Kirchen Hollands dennoch in vielen Fällen faszinierend und mit einer starken Romantik wirken, so liegt es vor allem daran, dass eine geschmackvoll und natürlich empfindende Stadtbaukunst sie in den meisten Fällen dem Stadtbild wirkungsvoll einzufügen verstanden hat. Man sieht nicht eben genau auf den architektonischen Wert, wenn das Gebäude als Abschluss einer tiefen Kanalperspektive, am Hafen oder am Ende einer engen Gasse oder an einem wohlabgemessenen Platz als malerische Erscheinung das Auge entzückt, wenn es als Bildmotiv stark wirkt. Und das thut die alte holländische Kirche fast immer. Die Plazierung lässt sie architektonisch interessanter erscheinen als sie es ihren Bauformen nach ist.

HAAG, HAUS IM BUSCH

Ebenso ist es mit den Beispielen der Renaissance-

AMSTERDAM, DIE BÖRSE (RÜCKSEITE) VON H. P. BERLAGE

architektur. Diese bezeichnen freilich eine Hauptperiode der holländischen Bauentwicklung; zur Zeit der Renaissance ist es den Holländern gelungen, eine eigene Stilnuance, die der holländischen Renaissance, hervorzubringen. Aber das ist, genau besehen, mehr eine historisch-nationale Kuriosität als ein Stil. Es ist das Ergebnis eines Spiels mit einer übernommenen Stilidee, das ein abgesonderter, eigenwilliger niederdeutscher Volksstamm getrieben hat; diese holländische Renaissance ist ein Gebilde behaglich provinzieller Enge. Sie ist noch kleinbürgerlicher als der Schuster- und Schneiderstil, den man deutsche Renaissance nennt, dessen Reste man in allen deutschen Kleinstädten noch findet und in dem nichts mehr ist von dem grossen Zug der weltbürgerlichen hanseatischen Bauweise. Die holländische Renaissance, wie sie dem Reisenden jetzt noch in Rathäusern, Stadtwagen und anderen Repräsentationsbauten entgegentritt, ist eine ziemlich dispositionslose Anhäufung von übernommenen und man möchte sagen nur handschriftlich etwas veränderten Motiven. Die Bauweise ist immer kleinlich; zuweilen ist sie anheimelnd, in den meisten Fällen aber nur kurios. Auch wächst dieser „Stil" nicht aus der Profanarchitektur heraus; er ist vielmehr nebenbei da, wie ein Ding für den Sonntagsgebrauch und zur ästhetischen Belustigung. Besonders fällt vor diesen Beispielen die ausgesprochene Spiel- und Tändellust der Holländer auf. Sie ist vielleicht das Originellste, das einzig Originelle in der höheren holländischen Baukunst. Hierher gehört das naive Durcheinanderwerfen der Stilformen. Ganz typisch für Holland ist, zum Beispiel, die gotische Kirche, wie die hier abgebildete aus Dordrecht (Seite 345), der der spitze Turm fehlt und deren Turmstumpf von einer Uhr, die rings mit Renaissanceformen verkleidet ist, bekrönt wird. Auch in der Folge gehen die Bauformen der Jahrhunderte merkwürdig unarchitektonisch, dafür aber stets malerisch pikant ineinander über. Ein streng durchgeführter klassizistischer Bau, wie das 1655 vollendete Amsterdamer Rathaus — jetzt königlicher Palast — ist eine seltene Ausnahme. In den Kirchenbauten ist dieses Durcheinander und Ineinander am deutlichsten, weil bei den häufigen Bränden die Ergänzung immer im Geschmack des regierenden Jahrhunderts vorgenommen worden ist. In den Repräsentativbauten des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, wie im Mauritshuis, im Haager Stadthaus und in ähnlichen Gebäuden tritt das Stilprinzip ja reiner hervor; es tritt auch würdig und charaktervoll auf, doch handelt es sich auch dann stets um abgeleitete Form, ohne viel Eigenwert. Es handelt sich nicht um etwas besonders Holländisches. Der holländische Kirchenbau im achtzehnten Jahrhundert weist hinüber zu jener kurzen Blütezeit der norddeutschen protestantischen Kirchenbaukunst, die in einer Stadt wie Hamburg, zum Beispiel, der Erbauer der Michaeliskirche, Sonnin, vertrat und deren Gebilde man auch in Potsdam — der Stadt eingewanderter Holländer — gut studieren kann. Auch in den holländischen Städten findet man häufig diese klassizistisch-barocken Kirchenbauten mit hohen, aus quadratischem Grundriss entwickelten, sich nach oben reizvoll verjüngendem Turm, mit Säulen, Pilastern, Balustraden, weit ausladenden Gesimsen und kleinen Kuppeln, die sich

AMSTERDAM, AM SINGEL

DORDRECHT, HAUSPORTAL

nach oben leicht und ornamental auflösen (Seite 342). Die Holländer haben aber auch diese sekundäre protestantische Stilidee nicht rein und klar durchgeführt. Sie haben auch in diesem Fall mit den Motiven gespielt. In diesen Kirchenbauten kehrt derselbe Sinn wieder, der in den Gärten der Holländer noch heute belustigt: der Sinn für eine das Regelmässige bevorzugende Nippezierlichkeit, für Gartenkunstspielereien mit Lusthäusern, abgezirkelten Beeten und allerhand verschnörkeltem Zierwerk. Es ist auch in der Kirchenarchitektur eine Vorliebe für das Raritätenhafte. Man erinnert sich, dass die Holländer aus ihren Kolonien viel fremdartige Dinge heimgebracht und um sich gehabt haben. Die Kirchtürme enden oft in ganz chinesisch-krausen Formen, sie erinnern an exotische Pagodenarchitektur. Das freundliche aber etwas kleinstädtische Spiel mit den Glocken, das durch ganz Holland geht, ist gewissermassen auch in der Architektur der Kirchen. Auch diese ist voll dissonierender, klapprig tönender Terzen und Quinten (Seite 346, im Hintergrund). Auch diese Kirchen des achtzehnten Jahrhunderts sind darum nicht architektonisch wichtig, aber sie sind ebenfalls im hohen Maasse malerisch. Wie diese merkwürdig provinziell graziösen Baugebilde sich in den Kanälen spiegeln, wenn sie hinter Baumreihen und Häusern mit ihrem gelblich-hellen Putzleib hervortreten, wenn sie mit ihren krausen Hauben in dem schönen Nebellicht der Meeresatmosphäre aufglänzen und das Wesen der holländischen Stadt mit plattdeutscher Koketterie, möchte man sagen, akzentuieren — das ist in seiner Weise hinreissend und ganz eigenartig.

Es tauchen in der holländischen Stadt eigentlich alle europäischen Stile irgendwo auf in den Strassen. Aber immer nur nebenbei. Sie bestimmen nirgend den Stadtcharakter. Wie ein Symbol wirkt der im Haagschen Busch gelegene königliche Landsitz, der im siebenzehnten Jahrhundert erbaut und im achtzehnten durch Flügelbauten vergrössert worden ist (Seite 347). In diesem Hause herrscht ein charakteristischer Dualismus. Der Mittelbau sollte palaisartig werden; die Seitenbauten dagegen sind durchaus im Stil der holländischen Profanbaukunst. Alles was an diesem Gebäude „Stil" ist, wirkt fast komisch in seiner kleinlich gedrückten Würde; alles was daran aber praktisch-sachlich ist, wirkt bodenständig und ist in seiner Schlichtheit schön. Deutlich sieht man, dass die Stilformen in Holland nur ein Treibhausleben führen, dass jeder Versuch der Repräsentation mittels abstrakter Bauformen von je künstlich war und dass die Eigenart und Kraft der holländischen Architektur in der schlicht verwirklichten Zweckidee liegt.

Wahrhaft monumental erscheinen darum in den Städten Hollands nur jene öffentlichen Gebäude, von denen die Reisebücher nichts zu sagen

AMSTERDAM, AN DER HERRENGRACHT

AMSTERDAM, SPEICHER AN DER BOUWERSGRACHT

wissen, die sich in ihrer Bauweise dem Stil des Privathauses nähern und auch halb profanen Charakter haben. Beispiele dieser Bauten sind in Amsterdam vor allem die portugiesische Synagoge, der Justizpalast, die alte evangelisch-lutherische Kirche und die Bibliothek. Es handelt sich in allen diesen Fällen um einen festen Typus, dessen Merkmale im wesentlichen in dem kastenförmigen Aufbau des Gebäudes, in glatten dunklen Ziegelwänden und hohen, in guten Verhältnissen herausgeschnittenen Fenstern mit weissem Rahmen- und Sparrenwerk und einem stark vorspringenden Dachgesims bestehen. Der Charakter ist mehr der des veredelten Nutzbaues als des Repräsentativbaues. Der Schmuck besteht oft nur in einer schön vorgelagerten Treppe mit gutem Geländer oder in einer ornamentalen Supraporte über dem Haupteingang. Die schöne und ganz bodenständige Sachlichkeitsmonumentalität dieser Bauten ist vor allem in den Waisenhäusern und Stiften und in Gebäuden, die stattlich aber zugleich auch nützlich sein sollen. Es ist bezeichnend, dass man vor ihnen nicht an einen Stil und darum auch nicht an eine bestimmte Zeit denkt. Sie wirken zugleich modern und historisch. Will man sie stilistisch bestimmen, so passen sie am besten in die Zeit zwischen 1780 und 1820. Es sind barocke Empireelemente darin, vor allem in den breiten, behäbigen Hauptgesimsen und Thürumrahmungen. Die wuchtige, fast düstere, dabei auch anheimelnde Bauart dieser Gebäude ist hier und dort sogar mit vielem Glück auf die reine Kirchenbaukunst angewandt worden. Nicht nur, wie schon erwähnt, von den Erbauern der Synagogen, sondern auch von Architekten christlicher Kirchen. Auf Sektenkirchen vor allem. In Rotterdam giebt es dafür einen schönen Beweis. Die lutherische Kirche dort ist solch ein kastenförmiger Ziegelbau mit glatten braunvioletten Wänden, hohen, schmalen, oben runden Fenstern mit weissem Sprossenwerk, mit zwei stattlichen Portalen, einem hell gestrichenen Hauptgesims und darüber einem grünen Kupferdach, in dessen Mitte sich ein hölzerner offener Dachreiter mit blauer Uhr erhebt. Das Ganze erscheint wie gewachsen inmitten der charaktervollen Wohngebäude, und es kommt gar nicht der Gedanke, als könne es anders sein. Diese Bauart kehrt in allen Städten wieder, hier häufiger, dort seltener, und überall grüsst man diese architektonischen Gebilde mit der gleichen Achtung und Liebe.

Ganz ist die moderne polytechnische Bauweise

AMSTERDAM, OUDE ZIJDS ACHTERBURGWAL

AMSTERDAM, SPEICHER AM KROMBOOMSLOOT

ja auch an Holland nicht vorübergegangen. Ihre Sünden bestehen darin, dass in den letzten unschöpferischen und zugleich nach Neuem ausschauenden Jahrzehnten eine Wiederbelebung der holländischen Renaissance versucht worden ist und dass mit Fleiss und Gründlichkeit, aber ohne Gestaltungskraft die alten Elemente wissenschaftlich verarbeitet worden sind. Ein Musterbeispiel dieses tüchtigen Irrtums ist das Gebäude des Reichsmuseums in Amsterdam. Auch das Theater in Amsterdam ist in diesem Sinne erbaut. Die wirklich talentvollen modernen Architekten haben den Irrtum freilich bald erkannt. Sie wirken wie Revolutionäre, indem sie die Tradition in neuer Weise zu beleben suchen. Dieses giebt einem Gebäude, wie der Börse in Amsterdam, die Berlage vor fünfzehn Jahren errichtet hat, seinen Wert. Es ist ein keineswegs künstlerisch ausgeglichenes Bauwerk, aber es hat Charakter und Haltung und passt nicht übel, trotz manches verfehlten oder nicht gelösten Details, in das älteste Amsterdam mit seinen schmalen Giebelhäusern, Kanälen und Brücken hinein.

Das alles aber giebt der holländischen Stadt, im guten und schlechten, nicht den endgültigen Charakter; entscheidend dafür ist die halb naturalistische Architektur des Wohnhauses. Wenn man von holländischer Architektur spricht, so meint man in erster Linie immer die bürgerliche Architektur, man denkt an die Wohnhäuser, die sich strassauf, strassab in starkem Tempo aneinanderreihen, an die langen Zeilen der Speicherbauten an den Kanälen, an den Kleinwohnungsbau und die grösseren Wohnungseinheiten der Höfe und Wohngänge. Die holländische Stadt ist ganz ein Gebilde der Profanarchitektur; es giebt in ihr nicht Reim, Klang und heroischen Schwung, sie ist vielmehr eine Nutzkunst. Aber eine Nutzkunst so voller Tradition, Selbstbeschränkung und vornehmer Haltung, so voll temperamentvoller Stattlichkeit, dass ein Charakter in die Städtebilder kommt, der dem „Stil“ in mancher Weise überlegen ist, oder, wie man auch sagen kann, der in einer neuen und naiven Weise zum Stil wird.

Fortsetzung folgt.

LEIDEN, DER STILLE RHEIN. LINKS DIE STADTWAGE

ANTON MAUVE, HOLZFÄLLER

ANTON MAUVE

VON

ERICH HANCKE

Von den drei anerkanntesten Grössen der modernen holländischen Malerei: Israels, Jakob Maris und Mauve, ist Mauve der, welcher am besten der Reaktion widersteht, die auf eine Periode ausserordentlicher Schätzung dieser Malerei gefolgt ist. Nicht dass hierdurch seine Überlegenheit bewiesen würde. Eine absolute Einschätzung dreier so verschiedener Künstler ist kaum möglich. Jedenfalls aber ist in seiner Kunst weniger dem Veralten Ausgesetztes als in der seiner Ruhmesgenossen; und dann ist sie nicht leicht zu fassen und interessiert darum dauernder.

Israels ist uns mit seinem Wollen und Können, seinen Vorzügen und seinen Schwächen ein deutlicher Begriff. Mit Begeisterung sind wir ihm seinerzeit auf seinem eigentümlichen Wege gefolgt. Mit Unbehagen wenden wir uns nun zuweilen von der Körperlosigkeit seiner Schöpfungen ab.

Von Jakob Maris könnte man sagen, dass, wer ein Bild von ihm kennt, den Maler kennt; und wenn sich, wie im Amsterdamer Reichsmuseum, Gelegenheit bietet einen ganzen Saal voll seiner grosszügigen Landschaften zu sehen, die wie Variationen über ein Thema, das in dem grossen Vermeer des Mauritshuises gegeben ist, wirken, so empfindet man schliesslich selbst eine gewisse Eintönigkeit.

Mit den stilleren, weniger glänzenden Werken Mauves ist es anders. Auch wo man viel von ihm sieht, glaubt man noch nicht genug gesehen zu

ANTON MAUVE, DER SCHAFSTALL

ANTON MAUVE, DER MALER

haben. Die Eigenart und besonders die Ausdehnung dieser künstlerischen Erscheinung zu erkennen bleibt uns lange ein Problem, und das, obgleich in dem Äussern seiner Kunst wenig Sonderbares und Problematisches liegt, obgleich sie durchaus schlicht und einfach ist.

Vielleicht erklärt sich dieser dauerhaftere Reiz zum Teil sogar durch einen Mangel. Vielleicht beruht er darin, dass Mauves Schaffen sich nicht um deutlich erkennbare Höhepunkte gruppiert. Man kann bei ihm nicht auf die Meisterwerke weisen. Keineswegs sind diese in seinen grösseren Bildern, überhaupt nicht in seinen Ölbildern zu suchen. Sein Bestes sind seine Aquarelle und unter ihnen wiederum die leichteren, feineren, nicht die anspruchsvollen.

Von ihm giebt es nicht wie von Israels, in dessen „Sohn des alten Volkes" alle seine Fähigkeiten ihren höchsten Ausdruck fanden, ein Hauptwerk, vor dem man sagen kann: das ist Mauve. So wird man ihn auch nicht für einen grossen Maler halten, wie Israels, in dem unstreitig etwas Grossmeisterliches liegt. Nicht für einen grossen Maler, aber für einen Künstler von echtem Empfinden, der innerhalb einer Kunstrichtung, die ihr Ideal in Wahrheit und Intimität sieht, der wahrste und intimste ist.

1838 in Zaandam, als Sohn eines Predigers, der bald nach Haarlem übersiedelte, geboren, wurde Anton Mauve zuerst von dem Haarlemer Tiermaler P. van Os im Sinne der tüchtigen, in der buchstäblichen Nachfolge der alten Meister verharrenden Kunst unterrichtet, die damals in Holland bestand. Späterhin arbeitete er in dem Dorfe Oosterbeek zusammen mit dem viel älteren, angesehenen Bilders. In Oosterbeek machte er die Bekanntschaft von Willem Maris, der ihn in die Mysterien der neuen Kunst einweihte. Diese Begegnung machte Epoche in seinem Leben. Man erzählt, wie er Maris ohne ihn zu kennen bei der Arbeit zusah und von seiner empfindungsvollen Art zu zeichnen so ergriffen wurde, dass er ihn in die Arme schloss.

Einige Jahre wohnte Mauve in Amsterdam und siedelte dann nach dem Haag über, wo er Israels, den Maris und Mesdag nähertrat. Mesdag, der

ANTON MAUVE, SCHAFSCHUR. GOUASCHE

ANTON MAUVE, HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT

feinsinnige Sammler, der Freund französischer Malerei und besonders der schönen Malerei der Franzosen, mag ihm seine Liebe für Corot und Daubigny mitgeteilt haben, denn Anklänge an diese Meister finden sich in den Arbeiten dieser Epoche. Es ist diejenige, in der er sich am meisten mit koloristischen Problemen beschäftigte, wie man an mancher Studie und Skizze im Mesdagmuseum sehen kann.

Im Sommer hatte Mauve ein Atelier in den Dünen, von wo er seine Studienausflüge bis an den Strand von Scheveningen ausdehnte. Er fand dort seine besten Motive und die Bilder, die er in dieser Zeit malte, begründeten seinen Ruhm.

Zu Anfang der siebziger Jahre hatte ihn ein Anfall von Schwermut genötigt sich in ein Sanatorium in Godesberg am Rhein zu begeben. Nach seiner Wiederherstellung heiratete er.

Sein Leben, das zuerst durch Geldsorgen verbittert worden war, hatte sich, da seine Werke, namentlich in England und Amerika, Käufer fanden, angenehm gestaltet.

Seine letzten Jahre verlebte er in Laren, einem in dürftigem Heideland gelegenen Dorfe, das in der holländischen Kunst die Rolle Barbizons spielte und dessen Millet er wurde. Hier machte sein Stil abermals eine Wandlung durch, die sein jäher Tod 1888 abbrach.

Im Reichsmuseum in Amsterdam befindet sich ein frühes Aquarell von Mauve. Es stellt eine ländliche Szene dar. Ein behäbiger Mann, etwa ein Inspektor oder Pächter spricht, auf einem plumpen Gaule sitzend und einen ebensolchen am Zügel führend, freundlich mit einem Bauernmädchen, das vor ihm auf dem Wege steht. Wiese, fernes Gehölz und rote Dächer von Wolkenschatten überflogen bilden den Hintergrund. Dieses Bildchen könnte man für das Werk eines Süddeutschen halten. Es ist voll sinniger, leicht humoristischer Empfindung und von schwachem Kolorit. Auch die späteren, reiferen Arbeiten Mauves, die in demselben Saale hängen, zeigen bei allen hervorragenden malerischen Eigenschaften dieselbe Zurückhaltung der Farbe. Mauve unterscheidet sich von den anderen Grössen der Haager Schule dadurch, dass ihm der starke holländische Farbensinn fehlt, dass er kein Kolorist ist. Selbst die Studien im Mesdagmuseum, die er unter dem Einfluss der französischen Koloristen malte, enthalten niemals eigentlich farbige Werte und später fällt alles koloristische Streben von ihm

ANTON MAUVE, REITER IM SCHNEE. AQUARELL

ANTON MAUVE, DER KARREN. AQUARELL

ab wie die Blütenblätter von der sich entwickelnden Frucht. Es bleibt ein blondes Grau, aus dem sich etwa das silberne Blau einer Blouse, das fahle Grün und Rot der herbstlichen Natur hervorheben. Die Farbe wird ganz zur Valeur; denn nicht als Farbe sieht Mauve die Dinge, sondern als Form und besonders als Licht.

Er ist ein vorzüglicher Zeichner, im Sinne des Impressionismus. Er giebt die Bewegung mit Andeutungen von ausserordentlicher Treffsicherheit. Er zeichnet suggestiv, nicht anatomisch richtig. Seine Schafherden sind meisterhaft. Das Zusammendrängen, das Auseinanderschwärmen der Tiere, das Massige der Erscheinung und das Wesen des Geschöpfes sind mit unermüdlicher Liebe beobachtet und mit wenigen hervorgehobenen Einzelheiten überzeugend zum Ausdruck gebracht. Es ist das allerdings eine Kleinkunst, die sich nicht auf grössere Formate anwenden lässt, aber die Empfindungsweise Mauves schliesst das grosse Format eigentlich aus und sein richtiger Instinkt liess ihn den ihm natürlichen Rahmen selten überschreiten. Auch sind seine Tiere wie seine Menschen, namentlich in seinen besten Werken, nur als Faktoren in einem grösseren Ganzen gedacht. Auf die Wahrheit des Ganzen kommt es ihm an, nicht auf die richtige Wiedergabe eines Details.

Darum konnte er es auch lächelnd hinnehmen, als ihm die Kollegen bei einer Weihnachtsbescherung ein Spielzeugschaf verehrten, damit er doch einmal ein Schaf mit vier Pfoten sähe.

Sein hauptsächliches Ausdrucksmittel jedoch, das er mit angeborener Meisterschaft beherrscht, ist der Ton. Auch Israels Kunst ist tonreich. Aber in Israels ist immer etwas von der Düsternis des Ghetto, von der durch Kerzen matt erhellten Dämmerung der Synagoge. Bei Mauve ist die Klarheit eines protestantischen Gotteshauses, aller Härte entkleidet durch die Weichheit der holländischen Atmosphäre.

Von dieser Tonschönheit sagt Jan Veth: „Wie einer, der unter freiem Himmel liegend das helle Licht auf seine geschlossenen Augenlider scheinen lässt und dann aufsieht, wie der dann in äusserster Feinfühligkeit seiner Sehnerven die Dinge in wunderbarer Feinheit dastehen sieht, in solcher Klarheit sieht Mauve die Natur."

Mauves Temperament war schwermütig, aber

ANTON MAUVE, KARTOFFELERNTE. AQUARELL

ANTON MAUVE, DER SANDKAHN

von jener Schwermut, die mit echtem Humor gepaart geht. Und wie sein Gemüt im Humor so suchte sein Auge Befreiung im Licht. Selten ist es das volle Sonnenlicht, das scharfe Schatten und starke Gegensätze hervorruft, er liebt es, wenn die Lichtquelle hinter dem weissen Schleier der Wolken verborgen ist und alles in gleichmässiger Helligkeit badet.

Seine Bilder sind auf Licht hin gedacht. Nicht nur instinktiv, sondern mit bewusster Absicht. Einer seiner Biographen erzählt, dass er darüber zu sprechen pflegte wie über eine mathematische Aufgabe. Er kannte die Gesetze so, dass er sie frei anwenden konnte.

Darin unterscheidet sich Mauve von den Impressionisten, dass Studie und Bild für ihn zwei vollkommen getrennte Begriffe sind. Vor der Natur machte er zahllose Kreideskizzen oder Ölstudien, seine Bilder sind im Atelier gemalt. Sie sind komponiert. Sie geben nicht einen bestimmten Eindruck, sondern das Resumé vieler angesammelter Eindrücke.

Das erklärt ihre Ungleichwertigkeit. Denn oft ging über dem Wägen und Sichten die Frische verloren. Gelang es ihm aber, so entstanden Werke so kunstvoll, von so schönem Gleichgewicht, dass man es versteht, wenn begeisterte Verehrer ihn mit den alten Meistern, etwa mit einem Ostade, vergleichen.

Ein solches Werk ist das Aquarell des Mesdagmuseums „die Holzversteigerung". In einem winterlichen Gehölz haben sich Bauern um den Auktionator versammelt. Einige Zuspätkommende sind bei Beginn der Vorlesung an ihrem Platze stehengeblieben, um nicht durch das Geräusch ihrer Schritte die Stimme des Lesenden zu verdecken. Sieht man ihre dunklen Silhouetten zwischen den dünnen Bäumchen und sieht man das leuchtend weisse Blatt in der Hand des Notars — es ist der hellste Fleck im Bild, heller als der mattweissliche Himmel und der zerstampfte Schnee am Boden — so glaubt man die feine Stimme durch die frostige Luft herüberklingen zu hören und stark empfindet man diese frostige Luft, die winterliche Erstorbenheit dieses entlaubten fröstelnden Gehölzes und seine schwermütige Poesie.

Dieses Bild giebt ein vortreffliches Beispiel Mauveschen Humors, jenes feinen Humors, dem alles niederländisch Derbe fehlt, der gleichsam wie ein Lächeln über die melancholische Grundstimmung seiner Kunst gleitet, der manchmal an den Humor Spitzwegs erinnert, wie in dem Bildchen mit dem alten Paar, das an einem weissen Wintertage

ANTON MAUVE, DIE WÄSCHERIN IN DEN DÜNEN

vor dem Städtchen spazierengeht. Die stille Klarheit, die Mauve eigentümlich ist, unterscheidet ihn auch da, wo er dieselben Motive wie andere behandelt. Wenn Israels einen Mann darstellt, der seinen Kahn auf dem Kanale weiterschiebt, so denkt man an das dunkle, den schwankenden Grund unterspülende Wasser, bei Mauves Darstellung an die Helligkeit des sich im Wasser spiegelnden Himmels. Malt Mauve einmal gleich Jakob Maris einen bewölkten Himmel mit Flecken von durchbrechendem tiefen Blau, so sind es bei ihm doch sanft gleitende Wolken, während Maris Sturm und grossartige Formationen giebt.

Bei einer gewissen Gleichförmigkeit der Stimmung ist aber Mauves Stoffgebiet sehr umfangreich. Er malt Rinder auf der Weide, wie in der grossen „melkbocht" des Reichsmuseums, er malt Szenen aus Scheveningen mit am Strande liegenden oder von Pferden gezogenen Kähnen, mit den Karren der Muschelfischer, mit heimkehrenden Fischern oder auch elegantere wie die „Terrasse von Zeerust" oder die „Eselreiter" des Mesdagmuseums. Er malt die Dünen mit den im Sande halbverwehten Häuschen der Fischerdörfer, mit Frauen, die ihre Wäsche im Wind zum Trocknen aufhängen. Er malt den herbstlichen Wald mit Holzhackern, wie in dem grossen, allzu ausgearbeiteten Bilde des Städtischen Museums und den frischeren Aquarellen des Reichs- und Mesdagmuseums. Er malt Jäger, die durch den verschneiten Forst reiten. Er malt vor allem Schafe, wie sie in der Hürde ruhen, wie sie in der Frühlingssonne sich wärmen, wie sie sich weidend in der braunen Heide zerstreuen, wie sie hinter dem frierenden Hirten durch den frischgefallenen Schnee ziehen oder wie sie heimkehrend sich in den Stall drängen.

Die grosse Wandlung, die Mauves Kunst in den letzten Jahren seines Lebens durchmachte, zeigt sich nicht sowohl in der Wahl der Stoffe als in der Behandlung. Die Gegenstände blieben dieselben, aber sie sollten etwas anderes zum Ausdruck bringen. Damals war seine Bewunderung für Millet sehr gross. Aus den Erzählungen seiner Freunde wissen wir, wie eingehend er die Werke des Franzosen studierte und der Stil seiner Larener Bilder bestätigt dies.

Wohin diese Tendenz ihn schliesslich geführt hätte, lässt sich nur mutmassen, Mauve starb verhältnismässig jung, er wurde nur fünfzig Jahre alt. Seine letzten Arbeiten sind strenger gezeichnet und sorgfältiger ausgeführt, aber ärmer an malerischen Qualitäten. Sie wurden übrigens sehr verschieden gewertet. Die englischen und amerikanischen Sammler, sein hauptsächlichstes Publikum, schätzten sie besonders hoch. Seine Freunde in Holland dachten anders.

Es hat jedenfalls etwas auf sich, wenn ein Künstler von der Berühmtheit Mauves mit fünfundvierzig Jahren eine so peinlich durchgeführte Studie malt wie den „Gemüsegarten? Darin scheinen noch grosse Entwicklungsmöglichkeiten zu liegen. Andrerseits muss man sich fragen, ob die strengere Form einem Künstler gemäss sein konnte, dessen Natur es war in zarten Tonabstufungen zu dichten. Denn über der japanischen Feinheit, mit der in seinen früheren Werken einzelne Partien wie die Ausladungen der Zweige gezeichnet sind, darf man nicht vergessen, dass auch dies nur ein malerisches Mittel war, gewissermassen eine Umschreibung zartester Tönungen, und dass immer der Ton das Bild macht.

Merkwürdig und zumal für den Deutschen merkwürdig sind die späteren Arbeiten Mauves durch ihre unleugbare Übereinstimmung mit einer Klasse Liebermannscher Arbeiten. Diese Übereinstimmung ist eigentlich nicht verwunderlich. Beide kamen von Millet her und hatten die gleiche Natur vor Augen. In Laren waren sie zur selben Zeit. Persönlich kannten sie sich nicht.

In der Sammlung Drukker sieht man von Mauve „Kartoffelbuddler", eine „Karre" und anderes mehr, im Mesdagmuseum die Skizze zu einem „Bauer mit Kuh", die uns sogleich ähnliche Darstellungen von Liebermann ins Gedächtnis rufen und uns die Frage nahelegen, wem wohl hier der Anspruch auf die Erfindung zustehe.

Doch wie es uns bei manchen Ähnlichkeiten ergeht, die wir im ersten Moment als frappant empfinden und bei näherer Bekanntschaft kaum wiederzufinden vermögen, so vergessen wir auch hier bald das Übereinstimmende des Gegenstands über der Verschiedenheit der sich offenbarenden Temperamente.

Mauve, dem alles Pathos so zuwider ist, dass er die Dinge stets lieber von der gemütlichen, selbst humoristischen Seite nimmt. Liebermann, kälter, aber von so sicherem Stilgefühl, dass jede Einzelheit seines Bildes in eisernem Verbande mit der grossen künstlerischen Idee steht. Mauve stellt neben seine grabenden Bauern eine plaudernde Frau. Liebermann zeigt nur zur Erde gekrümmte Gestalten, die schwer arbeiten. Seine „Karre" lässt Mauve über eine vom Regen aufgeweichte Landstrasse fahren, an Gehöften vorbei, die von der Nähe menschlichen

ANTON MAUVE, HOLZAUKTION. AQUARELL.

Lebens erzählen. Liebermann stellt sie in die Einsamkeit der Dünen.

Nicht weniger verschieden sind ihre malerischen Mittel. Liebermann besitzt nicht den Tonreichtum Mauves, aber er vermag mit zwei, drei Tönen einen Raum bis zur Unendlichkeit zu treffen.

So tief und weit wie die Bilder Liebermanns sind Mauves Bilder nicht. Sie haben Luft und Raum, aber gewissermassen in kleinerem Massstabe. Seine Kunst ist, wenn man das Wort auf die Darstellung der freien Natur anwenden darf, eine Interieurkunst. Die heimliche Poesie des Innenraumes überträgt er auf die Landschaft, den Zauber seiner Halbschatten auf die Helligkeit des Pleinair. Über seiner Heide und seinen Dünen liegt etwas von der Stimmung eines Andersenschen Märchens, alles erscheint beseelt. Eine Innigkeit des Gefühls spricht sich hier aus, die man in der holländischen Kunst nur noch bei Mathijs Maris findet, die sich bei Mauve aber einfacherer und darum künstlerischerer Mittel bedient.

ANTON MAUVE, DIE SCHAFHERDE

FRANZ V. DEFREGGER, ITALIENISCHE BETTELMUSIKANTEN

DER FRÜHE DEFREGGER

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Für die Geschichte der münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert bedeutet das Jahr 1869 den Höhepunkt. Die grosse Ausstellung, welche durch Adolf Liers kluge Sammelthätigkeit eine Anzahl von vortrefflichen französischen Bildern, namentlich Courbets, zeigen konnte und in Leibls „Frau Gedon" das Hauptstück der Jugendzeit des Meisters vorwies, bildet auch äusserlich den Anlass zum völligen Umschwung nach der Seite der realistischen Erkenntnis. Wohl häuften sich die bunten Requisiten der anekdotischen Historien- und Genremalerei zu einem pomphaften Aufzuge unter des allmächtigen Karl von Piloty Führung zusammen. Aber neben den Siegesrufen der auf die offiziellen Kartonkünstler folgenden zur Fahne des Kolorismus vereidigten Ablösungsmannschaft klangen doch auch andere Stimmen nicht minder vernehmlich und lebendig. Die münchener Landschaft feierte seit einem halben Jahrhundert zum erstenmal einen entscheidenden Triumph, und eine kleine Gruppe, für sich gesondert und des Erfolges nicht gewärtig, hatte die in Verbindung von geschickten Atelierrezepten mit emsigem Naturstudium betriebene Kleinkunst der münchener Interieurdarstellung auf eine sehr bemerkenswerte Stufe gehoben, von welcher aus nicht viel später verschiedene der hervorragenden Maler der Generation nach 1870, meist Freunde und Ateliergenossen, ihren Weg begannen.

Wer es ursprünglich gewesen, der in München den Sinn für die malerische Eigenart des Interieurs geweckt hat, den gleich ganze Gruppen von Akademieschülern, in ihrer Thätigkeit sich oftmals allzu ähnlich, damals, etwa von 1865 an, in zahlreichen

FRANZ V. DEFREGGER, SAAL IN RUNKELSTEIN, 1875

Bildern künstlerisch verlebendigten, ist kaum mit Sicherheit festzustellen. Neben Arthur von Ramberg, dessen vorzügliche Lehren erst nachträglich anerkannt werden, haben Wilhelm Diez und Wilhelm Lindenschmidt, diese beiden noch vor ihrer Berufung an die Akademie, entscheidende Anregungen gegeben, die in der merkwürdigen und sehr glücklichen Vereinigung der von drei verschiedenen Seiten, malerische Erfindung (Ramberg), malerische Empfindung (Lindenschmidt), malerische Überlieferung (Diez), her antretenden Richtungen die persönlich betonten Hinweise besassen. Somit wurden die Lehren der holländischen Kunst und der modernen französischen Malerei mit der altmünchener Tradition verbündet, gleichzeitig konnten aber auch Kräfte befreit werden, die mit unaufhaltsamer Begierde dem wirklichen Leben entgegendrängten. In der Zusammensetzung der verschiedenen Komponenten lag allerdings etwas Künstliches. Hier barg sich auch die der münchener Kunst immer wieder entgegentretende Gefahr, dass bei dem Streben nach Ausgleich zwischen Atelier und Freiheit, einem ständigen Anlass also zu Kompromissen, häufig das Atelier mit seinen Verlockungen, welchem die einseitige Gunst des Publikums zugethan war, den vielleicht einträglicheren, aber zum Schaden der meist vortrefflichen Begabungen ausschlagenden Sieg davontrug.

Man muss sich über die höchst schwierige Lage der damaligen Verhältnisse in München klar geworden sein, einmal um richtigen entwickelungsgeschichtlichen Einblick zu gewinnen, vor allem aber aus Gründen der Gerechtigkeit, die mit leiser Rücksicht auf die bereits historisch gewordenen Bedingungen der Anfänge von Leibl und seinem Kreise, von Trübner, Schuch und manchen anderen, deren Talent nicht die erforderliche Widerstandskraft besass, zwischen der Überschätzung des einen und der Ablehnung des anderen Künstlers neuerdings prüfend die Wage einstellen möchte. Und in diesem Sinne darf es nicht wundernehmen, wenn hier auch, freilich in freundlicherer Betonung als es sonst der Fall ist, Franz von Defregers Namen mit wirklicher Verehrung ausgesprochen wird.

Der Bauernsohn vom Ederhof hat sich in die münchener Kunst ausgezeichnet eingeführt. Er hat, nur mit den Rudimenten der Pinselführung vertraut, schon im Jahre 1860 eine schlichte Alm-

FRANZ V. DEFREGGER, STUBE IN PINZGAU, 1875

wiese gemalt, die Staffage nur zur Festigung der Komposition benutzend, deren aufsteigendes Gelände, unmittelbare Frische der Naturbeobachtung, vortreffliches Gefühl für Raum und Atmosphäre, und einen manchmal wohl noch harten, technisch befangenen, aber im ganzen unbekümmerten Strich zeigt. Dieses Gemälde, allen Besuchern der berliner Nationalgalerie wohlbekannt, stellt sich durch die von dem Autodidakten jedenfalls instinktiv gewonnene Erkenntnis der richtigen Grenzscheidung im Betonen des Stimmungsakzentes nach der realistischen und nicht der romantischen Seite in die Nähe einer Landschaftsauffassung, wie sie Dahl seine Dresdener Schüler zu lehren versuchte. Mit dieser Leinwand kam Defregger zu Piloty, leider zu früh um schon von Ramberg Einflüsse erfahren zu können, sass dann mit vielen Verschollenen bei Hermann Anschütz, besuchte für einen Winter das stolze Paris zur Glanzzeit des zweiten Kaiserreiches, das den schlichten pustertaler Landmann nur verwirrte, und kehrte 1865 zu Piloty zurück. Jeden Sommer und jeden Herbst verbrachte er daheim, in Südtirol. Er schien der Ruhe besonders zu bedürfen. Aber mit unglaublichem Fleiß hat er gemalt. Zahlreiche Studien, die der Künstler nur sehr selten und höchst ungern zu einer kurzen Ausstellung herleiht, aus dem Jahrzehnt von 1865 bis 1875, hängen an den Wänden seines Ateliers in der münchener Königinstrasse. Angesichts dieser ausgezeichneten Arbeiten, deren höchster Preis in der überzeugten Bewunderung Hugo von Tschudis erreicht ward, lässt sich das Verdikt von der Unumstösslichkeit der münchener Atelierkunst nur mehr mit starken Einschränkungen aufrecht erhalten. Was ihnen über jeden Begriff von Schule und Atelier und über alle chronologischen Einteilungen hinaus ihren Wert verleiht, ist die Qualität des malerisch aufgefassten Eindrucks, der ganz ausschliesslich vor der Natur empfangen, keineswegs durch Kokettieren mit einem bis zum Überdruss nachgeahmten Atelierprinzip, sondern nachgeprüft von der Klarheit eines für die feinsten malerischen Differenzen und Schattierungen empfindlichen Auges zur Wiedergabe gelangte. Nicht immer hat dieser künstlerischen Sehkraft, welche bei den Studien des frühen Defregger in so hervorragendem Maasse zu

FRANZ V. DEFREGGER, ALMLANDSCHAFT, 1860

rühmen ist, auch die malerische Einheitlichkeit der Gesamtdarstellung auf der Leinwand entsprochen, nicht immer befreit sich die Spitzpinseligkeit dieser Kleinmeisterschaft von dem zittrigen Auftrag, in welchem Ramberg, der frühe Keller, und manchmal auch Munkacsy eine besondere technische Feinheit zu besitzen glaubten. Der braungoldene Einheitston der holzgetäfelten Wände in den gerne gemalten Bauernstuben, Dielen und Gängen der tiroler Schlösser zeugt dafür, dass der Maler seinen Rembrandt und seinen Brouwer neben dem pinzgauer Kachelofen wiederzufinden trachtete. Zwischen der vielberufenen Wesslinger Schmiede von Charles Schuch und den besten der hier besprochenen Studien Defreggers besteht kein Unterschied weder in der Improvisation der malerischen Wiedergabe noch in der Beschränkung dieser Wiedergabe allein auf das wesentlich Malerische. Allerdings überragt Schuch durch seine ungewöhnliche Aufmerksamkeit für den Aufbau und die Einheitlichkeit der dadurch ohne jegliche tote Stelle in Farbe modellierten Fläche.

Diese Bilder entstanden sämtlich in Ferienmonaten. Allen Schülern der Ramberg und Piloty, die sich einen Namen gewannen, ist es ebenso gegangen, und was sie damals, zur Schule heimgekehrt, auf der Seite zusammenstellten, darf jetzt bei manchen von ihnen dazu dienen, den Glauben an ihre Kunst aufrechtzuerhalten. Dieses „ideale Kräftemaass wie in den goldenen Zeiten der Malerei", auf das Meier-Graefe in entschiedener Anerkennung angesichts der jetzt erst im Anfang sorglicher Scheidung und Bestimmung befindlichen Arbeiten des Leiblkreises für die münchener Kunst um 1870 hinweist, lässt sich schon in der letzten Hälfte der sechziger Jahre aufs vortrefflichste erkennen. Die künstlerische Solidarität verleiht die Gleichmässigkeit des Niveaus, wie es im ganzen genommen in München nicht wieder erreicht worden ist.

Eine Sonderstellung Defreggers wird vielleicht auch äusserlich bedingt durch seine lange Abwesenheit, in welcher er ganz auf sich selbst angewiesen blieb, sie ist möglicherweise dadurch gegeben, dass er als ein weit Älterer, als der Bescheidenste, Verschlossenste und Fleissigste von allen, sich vom Verkehr mit den Ateliergenossen fern hielt. Während er im Banne Pilotys sein erstes grosses Jugendwerk malte „Speckbacher und sein Sohn Anderl", das seine Beliebtheit als Schilderer der tiroler Geschichte und des tiroler Bauernvolkes im anekdotischen Genre, der Novellistik Ludwig Ganghofers vergleichbar, begründete, leider auf Kosten des Verlustes seiner Anwartschaft auf eine möglicherweise sogar neben Leibl, Trübner und Schuch, zum mindesten neben Lindenschmidt und Diez in der Geschichte der münchener Kunst zu gewährende Stellung, schuf er Bildnisse von grosser Kraft und besonders einige Aktstudien in schimmerndem Glanze des Fleisches, die bei ihrem Hervorholen vor einigen Jahren in der Ausstellung der Piloty-

schüler neben den Interieurs besondere Beachtung erlangten.

Diese Interieurs stellen den „frühen" Defregger — so wollen wir ihn mit anerkennender Einschätzung gleich dem frühen Menzel nennen — neben Lindenschmidt, dem Bildnismaler, an die Spitze der münchener Künstler, wie sie, in zwei Lager geschieden, von 1867 bis 1875 zusammenstehen. Er hat in dem „Runkelsteiner Saal", der 1875 gemalt wurde, wohl zum letztenmal diesen künstlerischen Aufgaben „neben" seiner grossen Historie gehuldigt. Wie hier das seitwärts eindringende Licht die vorgerückten Figuren heraushebt, wie es über die Dielen spielt, die Lücken der Bretter übersteigt und an der linken Wand emporgleitet, um mit den aus der Tiefe des Türbogens neben der glücklich eingestellten Silhouette des Knaben hereinleuchtenden Gegenstrahlen ein Bündnis einzugehen, das sich in den verschiedenartigsten Abstufungen der braunen Wand verkündet, so fallen auch auf dem nur nach malerischen Gesichtspunkten in seiner Komposition — die hier auffallend an Theodor Alt erinnert — zusammengestimmten „Schachspiel" die Sonnenstreifen, vom Grün des Vorhanges gedämpft, auf eine neutrale Fläche, deren scheinbare Zurückhaltung den stärksten Akzent des Lebens vermittelt. Solches zu schaffen konnte nur einem Künstler gelingen, der sich abseits der Konvention der eigenen Begabung gemäss entwickelte. Wir haben uns zu begnügen, mit wehmütigem Verzicht einen kleinen Vorteil zu buchen, der zu hohem Gewinn zu werden berufen war.

Sehr selten hat Defregger auf seinen grossen Bildern, und hier nur auf solchen seiner Frühzeit, aus den erwähnten Studien Wiederholungen übernommen, die dann immer der Darstellung auf das erfreulichste zugute kamen. Auch auf dem genannten Bilde „Speckbacher und sein Sohn" will das Wirtszimmer die Freude des Malers an allen möglichen Einzelheiten aussprechen. Am eindrucksvollsten ist das geheimnisvolle Leben der tiroler Bauernstube mit allen ihren Attributen, ihren Kasten und Winkeln auf dem Gemälde „Italienische Bettel-

FRANZ V. DEFREGGER, KELLERGEWÖLBE

sänger" erfasst worden, einem Bilde, dessen farbige Geschlossenheit weit über alle anderen populären Werke Defreggers sich erhebt, das in der vollendeten Malerei des von seinem Schwesterchen gehaltenen Kindes wie eine unbewusste Erinnerung gelegentlichen Verkehrs mit Leibl erscheint, dessen Hauptwerk „Ungleiches Paar" Defregger viele Jahre besessen hat.

Hugo von Tschudi hat die Hoffnung gehegt, die Studien des frühen Defregger in einem kleinen Saal der münchener Neuen Pinakothek vereinigen zu können. Dort ist später einmal der würdigste Platz für ihre Bewahrung. Jetzt feiert in ihrer Mitte, von dem lebensvollen Gehalt des eigenen Schaffens begrüsst, der Meister seinen achtzigsten Geburtstag. Aus den Räumen seines Ateliers sind die Thaten seines Ruhmes fortgeschritten, ohne eine Spur ihres Wesens zu hinterlassen, die Thaten seiner frühzeitigen Meisterschaft sind bei ihm geblieben. Die Wärme der Jugend, welche sie dem alten Manne geben, überträgt sich von ihnen auch auf uns, und so reicht nachträgliche Einsicht gerne dem Künstler, was dem Menschen das Herz schon immer gewährte.

FRANZ V. DEFREGGER, BEIM SCHACHSPIEL

FRANZ v. DEFREGGER, BILDNIS DES MALERS NIKOLAUS GYSIS

JUSTUS BRINCKMANN

VON

GUSTAV PAULI

Im Laufe eines Jahres ist Hamburg der beiden bedeutenden Persönlichkeiten beraubt worden, die nebeneinander an der Spitze seiner grossen Kunstmuseen über ein Menschenalter gewirkt haben. Am 8. Februar erlag Brinckmann im zweiundsiebzigsten Lebensjahre einem Herzschlage, nachdem ihm Lichtwark im Januar des vorigen Jahres vorausgegangen war. Wäre unsere Gegenwart nicht so stürmisch bewegt, so würde die Trauer um diesen neuen Verlust weit umher ein ebenso starkes Echo finden wie es damals jener erste Verlust gefunden hat. Denn auch hier wurde nicht nur einer Wissenschaft, sondern dem deutschen Volke ein ganzer Mann entrissen — ein starker und eigener, der nicht seinesgleichen zurücklässt.

Es giebt, zumal unter unseren Gelehrten, hervorragende Männer, die ihr Geistiges und Wesentliches so völlig in ihren Werken verausgaben, dass sie für das tägliche Leben nichts Bemerkenswertes mehr übrig behalten. Für die Mitwelt existieren sie eigentlich nur in Büchern, während ihre Erscheinung und ihr Gespräch Enttäuschungen bereiten. Brinckmann zählte nicht zu ihnen — so wenig wie Lichtwark. Im Gegenteil könnte man von dem einen wie von dem andern sagen, dass man sie wenig oder gar nicht gekannt habe, wenn man sie nur gelesen hätte. Lichtwark war nun freilich unter anderem auch schriftstellerisch stark begabt, in einer Auswahl seiner Schriften sogar den besten Meistern der deutschen Prosa vergleichbar; Brinckmann dagegen entbehrte der litterarischen Anlage. Das heisst — er führte wohl eine gewandte Feder, die er in jahrelanger journalistischer Thätigkeit geübt hatte, allein es fehlte seiner durchaus sachlichen Art der Darstellung jenes Element der Phantasie und seiner Sprache jener beschwingte Rhythmus, die seinen Schriften, auch abgesehen von ihrer sachlichen Bedeutung, einen formalen künstlerischen Wert verliehen hätten. Wir dürfen sogar annehmen, dass er sich um litterarische Vorzüge nie bemüht hat, die ihm seiner ganzen Art nach wohl eher als ein entbehrlicher Luxus erschienen sind. Um ihn zu würdigen genügt es auch nicht, sein Museum zu studieren, obwohl es doch das Kind seiner Liebe und seines Geistes war — inniger als irgendein anderes Museum mit seinem Schöpfer verknüpft. Vielmehr musste man ihn inmitten seiner Sammlung sehen und hören, um ihn zu verstehen; denn hier bewegte er sich in seinem Lebenselemente. Ein stark gebauter Mann mit einem prachtvollen Kopf, aus dessen beweglichen, von weissem Haupthaar und Barte umrahmten Zügen ein paar dunkle Augen feurig blickten. So haben ihn vor Jahren Kalckreuth und Liebermann gemalt. Seither war sein Ausdruck in den letzten Jahren des Leidens noch bedeutender und schöner geworden, da die Fülle seiner Leiblichkeit zusammenschwand, während die Flamme eines unbezwinglichen Willens nur um so reiner aus den Augen leuchtete. So war er in seinem Museum früh und spät anordnend, erklärend und handelnd geschäftig, selbstvergessen, doch alles beherrschend und im Gefühl seiner Überlegenheit von unbefangener Würde. Da sein Museum vielerlei Werte barg und die Stätte mannigfaltiger Arbeit war, die beständig überwacht wurde, da ferner Händler und Besucher kamen und gingen mit mancherlei Anliegen, die er mit immet gleicher freundlicher Sachlichkeit bedachte, so erweckte Brinckmann wohl den Eindruck der Unrast, zumal er in seinen Äusserungen immer wieder einen vorwärtsdrängenden Willen merken liess, etwas wie ein unausgesprochenes: weiter, weiter! Allein eben dieser Wille war es, der das Verschiedenartige zusammenband und einheitlich beherrschte. Jedes Stück seines Museums, von ihm selbst geprüft, geliebt und gewählt, erschien somit als sein Geschöpf, mit ihm verkettet und empfing Leben und Sprache in dem Augenblick, da er sich erklärend ihm zuwendete. Und wie nun alles um ihn und mit ihm lebendig war, so erschien sein Museum nie als ein Fertiges, sondern immer als ein Werdendes. Wenn Brinckmann schon alle Ursache hatte, sich des Erreichten zu freuen, so verweilten seine Gedanken doch vielmehr in der Zukunft als in der Gegenwart seiner Schöpfung. Eben deswegen bekümmerte ihn auch die ungleichmässige Bestellung einzelner Sammlungsgebiete wenig. Das Fehlende konnte nachgeholt werden; Lücken bedeuteten neue Aufgaben und so erschien dem Unermüdlichen sein Leben nur wertvoll, so weit es dem Dienst der einen grossen Aufgabe gewidmet war. Von seinem Alter und dem nicht mehr fernen Ende sprach er ohne alle Weichheit, sogar ohne Resignation, nur mit dem Ausdruck der Besorgnis, ob es ihm wohl gelingen werde, noch dies oder jenes unter Dach zu bringen. Sein letztes Leiden, dessen Bedrohlichkeit er sich nicht verhehlte, erfüllte ihn mit einem Gefühl, das aus Ärger und Verachtung gemischt zu sein schien. Er mochte nicht daran erinnert werden und pflegte die wohlmeinende Mahnung, sich zu schonen, schroff abzulehnen. Einem solchen Manne musste der Tod nahen,

wie er gekommen ist – ein ungebetener, doch ungefürchteter Gast, der eines Tages rasch hereintritt, um dem Unermüdlichen sein Werkzeug aus der Hand zu winden.

Aus den mancherlei Betrachtungen, welche die deutsche Presse dem Entschlafenen gewidmet hat, klingt es immer wieder wie ein Echo jenes glänzenden Aufsatzes, den Lichtwark als ein litterarisches Bildnis seines älteren Kollegen, der 1902 erschienenen Festschrift zur fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier des Museums vorausgeschickt hat. Es geht mit diesem Bildnis wie mit allen Bildnissen bedeutender Künstler: ihr meisterlicher Ausdruck bestimmt das traditionell werdende Erinnerungsbild vor der Nachwelt, während nicht danach gefragt wird, wie vieles in diesen Zügen die Natur bedeute und wie vieles die anschauende und gestaltende Seele des Malers. Nun war freilich Lichtwark für eine Schilderung Brinckmanns sonderlich berufen und zwar vermöge einer Wesensverwandtschaft, die den augenfälligen Unterschieden der beiden zum Trotz bestand. Dieses Verwandte wird in Lichtwarks Schilderung gleichsam als die Untermalung des Weiteren vorangestellt, wobei es ungewiss bleibt, inwieweit der Autor an sich selbst gedacht haben mag.

MAX LIEBERMANN, JUSTUS BRINCKMANN. RADIERUNG

Lichtwark sah in Brinckmann vor allem den Pionier. Er schreibt: . . . „während die berufenen Fachleute als Pfleger und Mehrer des Überkommenen nach überlieferter Erfahrung für feste Zwecke geschult, dem Ungewohnten und Unerwarteten nur ausnahmsweise innerlich frei gegenüberstehen, haben jene Pioniernaturen, deren Erziehung in der Regel ausserhalb der Sphäre ihrer späteren Lebensarbeit vor sich geht, schon ein lebendiges Gefühl für Bedeutung, Richtung und Ziele der neuen Strömungen, wenn alle anderen noch nichts davon verspüren. Ihre ersten Äusserungen pflegen von den Fachleuten um so leichter genommen und um so stärker bemängelt zu werden, je weiter sie in die Zukunft weisen, ihre ersten Forderungen stossen auf Hohn und Spott, bei der Wiederholung auf Erbitterung.

Wer zur Lösung neuer Rätsel bestimmt ist, hat von Haus aus nicht den Trieb, innerhalb der gefestigten Überlieferungen zu wirken. Von unbändigem, eigenwilligem Streben nach Unabhängigkeit und Selbständigkeit erfüllt, vermag er es weder, sich in Verhältnisse zu schicken, die er nicht geschaffen hat, noch dienend oder ausführend sich einem anderen unterzuordnen . . . Seine Natur treibt ihn, jede Vermittelung beiseite zu schieben und den Dingen selber auf den Leib zu rücken . . . Und wo er zugreift, packt er den Kern, denn er nimmt die Dinge ernst und die Urteile leicht.

Wendet er sich dann nach einer anderen Seite, so ist er jedesmal um tiefe Einsicht reicher, und, wenn er zum Schluss in seine grosse gerade Bahn einlenkt, so erscheint der Zickzack der ersten Anschlüsse nicht als zufällig und überflüssig, sondern als die von höherer Hand gefügte glücklichste Vorbereitung für seine eigentliche Lebensaufgabe."

Solche Sätze sind für Brinckmann wie für Lichtwark geschrieben – ja vielleicht passen sie auf diesen noch besser, denn Lichtwark war sich seiner Mission als Pionier vollkommen bewusst, während die Pionierarbeit Brinckmanns eher den Charakter des Naiven hatte. Wer seinen Lebensweg überdenkt, gewinnt den Eindruck, dass er, der Eigenwillige, ohne sich einem Gebote des Herkommens zu fügen, doch dem Walten eines in ihm und über ihm mächtigen Fatums gefolgt sei – als ein gewissermassen Unverantwortlicher.

Die Geistesrichtung des intelligenten Knaben wird auf der Schule durch einen bedeutenden Gelehrten, Karl Möbius, bestimmt, der sein Interesse der Natur-

wissenschaft zuzuwenden versteht. Damit ist auch der Beobachter und der Sammler in Brinckmann erweckt worden, denn jeder Naturforscher muss beides zugleich sein, um seinen Stoff zu gewinnen. Ferner aber fügte es sich so, dass ein wackerer Künstler, Günther Gensler, dem Knaben die Fähigkeit beibrachte, sein Studienmaterial zeichnerisch zu fixieren. Brinckmann wäre nach Lichtwarks Zeugnis noch im reifen Alter wohl imstande gewesen, die Illustrationen zu seinem bekannten Museumsführer selber zu zeichnen. So waren die bedeutsamsten Fähigkeiten in dem Jüngling vorgebildet, als das Glück ihm die unverhoffte Gelegenheit gewährte, sie weiter zu entwickeln. Mit siebzehn Jahren wurde er der für ihn vielleicht bedrohlichen Einförmigkeit der Schule entzogen, um als junger Mentor eines kranken Knaben mit dessen Familie in den Süden zu reisen. In Frankreich, in Italien, in der Schweiz und später in Ägypten eröffneten sich ihm nunmehr weite Bereiche vergleichender Studien. Zunächst blieb er den Naturwissenschaften treu; nachdem er in Lausanne als angenehmeren Ersatz des Abiturientenzeugnisses das Baccalaureat der „sciences mathématiques" erworben hatte, erregte er mit ein paar geologischen und prähistorischen Arbeiten die Aufmerksamkeit Carl Vogts, der ihn als Gehilfen an das Genfer Museum zu fesseln wünschte. Doch Brinckmann zog es vor, die Mutter seines inzwischen verstorbenen Zöglings nach Ägypten zu begleiten, bezog dann die Universität in Leipzig und im Herbst 1865 jene zu Wien. Dort war es, wo er sich, angeregt durch Eitelberger, den Kunststudien zuwendete. Eitelbergers grosse neue Unternehmung, das Museum für Kunst und Industrie, das kurz zuvor nach dem Muster des Kensington Museums begründet worden war, wies dem jungen Brinckmann sein Lebensziel.

Auf welchen Umwegen er dieses dann endlich erreicht hat, nachdem er inzwischen Journalist, Rechtsanwalt und glücklicher Familienvater geworden war, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Genug, 1877 wurde die private Gründung des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe als Staatsinstitut in den Räumen jenes Baues eröffnet, den es noch heute, freilich in weiterem Umfange, in Anspruch nimmt, und Justus Brinckmann war sein Direktor.

Aus dem geistigen Zusammenhang mit den Wiener und Londoner Instituten ergiebt es sich, dass Brinckmann die theoretische Begründung seiner Lebensaufgabe den Lehren des geistigen Vaters der neuen Museumsidee, Gottfried Sempers, entnahm. Er ist ihm ein treuer Anhänger geblieben. Ein Satz Sempers über die Aufgabe der Museen wurde als Leitmotiv Brinckmanns bekanntem Führer von 1894 vorangestellt; und bei Sempers Grundanschauung – der materialistischen Erklärung des tektonischen Gebildes aus seinem Zweck, seinem Material und der hiernach sich darbietenden technischen Verarbeitung desselben – liess Brinckmann es zeitlebens bewenden, wie noch unlängst sein Mitarbeiter Richard Stettiner in seiner vortrefflichen Gedächtnisrede im Hamburger Kunstgewerbeverein betont hat. Dass hierbei die wesentlich wirkende Kraft des menschlichen Schöpferwillens, der sich nach allgemeinen Gesellschaftsbestrebungen richtet, ausgeschaltet bleibt, kann nicht bestritten werden; andererseits ist es zuzugeben, dass jene Sempersche Theorie das legitime Kind ihrer Zeit war, die Begleiterscheinung der biologischen Lehren eines Darwin. Wenngleich nun Brinckmann – auch hierin zeitgemäss – wenig geneigt sein mochte, seine kunsttheoretischen Meinungen spekulierend zu vertiefen, so haben sie gleichwohl sein ganzes Verhältnis zu seinem Stoffgebiet letzten Endes bestimmt. Das Interesse, das er den Gegenständen seines leidenschaftlichen Sammeltriebes entgegenbrachte, war nur zum Teil ein ästhetisches, anderenteils ein sozusagen naturwissenschaftliches, das viel mehr durch technische und ethnographische als durch historische Fragen erregt wurde. Damit hängt es zusammen, dass er über die Grenzen seiner Berufssphäre hinaus seine Teilnahme nicht sowohl anderen Kunstgebieten zuwendete als der Natur. Ältere Gemälde sah er sich etwa daraufhin an, was sie an Aufschlüssen über Fragen der Formen und Bestimmung alter Geräte enthalten möchten. Einmal standen wir zusammen vor einem Meisterwerk moderner Malerei, das zwei junge Mädchen am Klavier zeigt, auf dem ein Majolikakrug mit einem Blumenstrauss steht. Brinckmann überflog das Bild mit raschem Blick und meinte nur: „Der Krug ist natürlich gefälscht". – Aus der naturwissenschaftlich geschulten Art seiner Betrachtung ergab sich auch die Neigung, das Objekt seiner Aufmerksamkeit zu isolieren; und weiter folgt es hieraus, dass die Summe seiner inneren Lebensarbeit, sein geistiges Besitztum und Rüstzeug, sich vorzugsweise als das Resultat vieler Einzelbeobachtungen äussert. Die generellen Fragen und Aufgaben haben ihn weniger beschäftigt. So sind denn auch die reichen Früchte dieses thätigen Lebens viel mehr den näher Beteiligten als der Allgemeinheit dargeboten worden. Brinckmanns herrliches Museum ist in höherem Grade als die meisten vergleichbaren Museen eine Sammlung für den Künstler und den Liebhaber, für den Arbeitenden und Studierenden. Im Zusammenhang hiermit erscheint es als bedeutsam, dass eine Lieblingsschöpfung Brinckmanns die Organisation der Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen war, welche die Erfahrungen und Beobachtungen der einzelnen Gelehrten zu Nutz und Frommen der Sammelpraxis vereinigt.

Wenn wir uns nun wieder Lichtwark zuwenden, so wird die Gegensätzlichkeit beider Männer offenkundig, die neben der vorhin erörterten Geistesverwandtschaft einherging. Denn Lichtwarks Geist war überall auf generelle Ziele gerichtet, denen er das Einzelne unterordnete. Selbstverständlich hat jeder praktisch wirksame Mensch von einer lokal begrenzten Stätte auszugehen, mag sein Vorhaben noch so sehr der Allgemeinheit

in der Weite und Ferne gelten. So stand denn auch Lichtwark festen Fusses im Wirkungsbereich seiner Kunsthalle — doch etwa so wie auf einer soliden Basis. Was hier gethan, gedacht und gesprochen wurde, sollte im Leben — zunächst der Heimat, und weiter ganz Deutschlands — wirksam werden. Wenn hamburgische Kunst gepflegt und gesammelt wurde, so bedeutete dieses gleichzeitig die paradigmatische Mahnung, für andere Bezirke Deutschlands desgleichen zu thun. Wenn französische Medaillen erworben wurden, so geschah es, damit unsere Medaillenkunst neu belebt werde. Die Sammlung von Bildnissen sollte den Sinn für Bildnismalerei heben. Ja, schliesslich wurde als letztes Ziel von Lichtwarks Bestrebungen der Deutsche der Zukunft verkündet — ein menschliches Ideal, das aus der harmonischen Vereinigung praktischer, theoretischer und ästhetischer Erziehung erwachsen sollte. Hier strömten alle Erfahrungen und Hoffnungen Lichtwarks zusammen: eine Kultur, die er in einer bewundernswürdigen Selbsterziehung erworben hatte und repräsentierte, sollte sich in dem jungen Geschlecht lebendig verkörpern. So wollte er zunächst die Grundlage eines neuen Menschentums bereiten, um dann von der Zukunft die Ernte der reifen kulturellen und künstlerischen Leistungen zu erwarten. — Wenn die Lebensarbeit Brinckmanns in umgekehrter Richtung der Pflege des Einzelnen zugewandt blieb, ohne dessen letzte allgemeine Folgen programmatisch zu erörtern, so bedeutet das einen Unterschied — nicht des Wertes, sondern nur des Weges beider Männer.

Dieser Unterschied offenbart sich wohl am augenfälligsten, wenn man ihre schriftstellerische Thätigkeit vergleicht. Sie erscheint bei jedem von ihnen, an den üblichen Erzeugnissen der wissenschaftlichen Konvention gemessen, als unzünftig. Nur ihre Erstlingsarbeiten, Lichtwarks Buch über den deutschen Ornamentstich und Brinckmanns Benvenuto Cellini, bewahren den Habitus der gebräuchlichen Gelehrtenleistung und sind insofern vergleichbar. Der Rest ist gegensätzlichen Charakters. Lichtwark äussert sich am liebsten in Briefen, Aufsätzen und Broschüren von programmatischer Absicht, unter denen manche in ihrer lebendigen und doch sorgfältig gepflegten Form in unserer Litteratur weiter leben werden, wenn sie gleich ihrer nächsten Bestimmung längst genügt haben. Auch seine monographischen Arbeiten über einzelne hamburgische Künstler oder über das Bildnis in Hamburg weisen immer wieder auf allgemeine Ziele der Betrachtung. — Brinckmann dagegen wendet sich ungeachtet der journalistischen Übung, der er gleich Lichtwark eine Zeitlang oblag, sobald er kann und darf, der kritischen Einzelstudie zu und liefert in seinem Bericht über die Holzindustrie auf der Wiener Weltausstellung von 1873, in dem leider fragmentarischen Werk über Kunst und Handwerk in Japan, in seinen Jahresberichten und in seinem prachtvollen Führer von 1894 monographische Leistungen verschiedenen Umfanges, die als solide und unentbehrliche Bausteine in dem Riesengebäude seiner Wissenschaft bestehen bleiben. Auf der Höhe des Lebens bescheren uns beide Männer eine typische Leistung: Lichtwark seinen Vortrag über den Deutschen der Zukunft und Brinckmann seinen Führer durch das hamburgische Museum. Ein höchst merkwürdiges Buch, nicht gemacht, sondern gewachsen! Es wuchs mit der Sammlung, die es erklären sollte, weit über den geplanten Rahmen hinaus, ohne doch eigentlich das zu werden, was der Untertitel behauptet: ein Handbuch zur Geschichte des Kunstgewerbes; denn es bietet zugleich sehr viel mehr und etwas weniger als solch ein Handbuch verspricht. Von einem Handbuch wäre nach bewährten Mustern eine historisch-ethnographisch oder technologisch gegliederte Darstellung des ganzen Stoffes zu erwarten gewesen, durch Proben aus dem Museum des weiteren veranschaulicht, ohne dass sie darum mit Einzelheiten, welche die Wissenschaft mehren, hätte beschwert zu werden brauchen. Die Führer durch grosse Museen — die ja etwas anderes als Kataloge sein wollen — geraten für gewöhnlich auf diesem Wege zu mehr oder minder summarischen Geschichtsabrissen. Brinckmann dagegen folgt unbefangen von Saal zu Saal der Aufstellung seiner Sammlungen, die zwar im allgemeinen nach technologischen Gesichtspunkten geordnet sind, ohne jedoch dieser Ordnung auch in der Aufstellung saalweise streng zu folgen. So beginnt er mit hamburgischen Fayenceöfen und handelt nacheinander oder, wenn man will, durcheinander von hamburgischen Bauermöbeln und japanischen Körben, von Geweben, Bucheinbänden, von Keramik und Möbeln, von Asiatischem und Europäischem, Antikem und Neuerem. Das klassische Altertum ist schwach vertreten, Ostasien vortrefflich; neben einer herrlichen keramischen Sammlung treten die Textilien zurück. Kurz, über die weltgeschichtliche Entwickelung der angewandten Künste werden wir nicht eben gerecht belehrt. Dafür aber erhalten wir Seite um Seite die wertvollsten knapp und klar formulierten Aufschlüsse über die technische Herstellung, Entstehungsgeschichte und Bestimmung der vorhandenen Objekte. Und die Fülle des so vermittelten Wissens wird durch die Abbildungen Wilhelm Weimars veranschaulicht, die, jedem Stoff und jeder Form gerecht, in ihrer Musterhaftigkeit unerreicht geblieben sind. Hier legt alles von der redlichsten und sorgsamsten Prüfung Zeugnis ab. Nichts Gefälschtes oder Geflicktes betrügt unser Auge; vielmehr ist es so, als durchmusterten wir an der Hand des treuesten und zuverlässigsten Lehrers Stück um Stück eines grossen Schatzhauses. Die Bewunderung der hier gebotenen Leistung wächst, wenn man bedenkt, dass die Energie und die Einsicht des einen Mannes sie in kaum zwei Jahrzehnten geschaffen hat. Und was ist seitdem noch alles in den folgenden zwei Jahrzehnten bis auf diesen Tag hinzu gekommen! Die alten Räume genügen längst

nicht mehr; jede Abteilung hat den alten Rahmen überschritten — und doch ist dieser Führer, der freilich als Wegweiser im anfangs geplanten Sinne nicht mehr dienen mag, keineswegs veraltet; und wird nicht veralten.

Es entspricht ganz jener Denkweise Brinckmanns, die ihn zu einer gewissen Geringschätzung rein litterarischer Vorzüge führte, dass er auch für die besonderen Reize einer dekorativ wirksamen Schaustellung nicht jenes Verständnis besass, das uns bei jüngeren Museumsleitern seines Faches begegnet. Er meinte zunächst genug zu thun, wenn er alles wohl geordnet ins rechte Licht brachte und etwa in den Schränken der keramischen Sammlung geschmackvoll gruppierte Dinge zusammenstellte. Freilich hat er später selber in der Einleitung zu seinem Führer diese Art der Aufstellung nach technischen Gruppen nur für die Jugendzeit der Gewerbemuseen gelten lassen wollen, indem er — und zwar zuerst — die seither üblich gewordene kulturgeschichtliche Gruppierung von der Zukunft verlangte. Zur Durchführung dieses Programmes hat er sich indessen nicht entschlossen. Er liess es bei Ansätzen dazu bewenden — vielleicht in dem Bewusstsein, für andere Aufgaben besser gerüstet zu sein. — Ja, die glänzendste Leistung in jener Kunst der Schaustellung, die Gabriel Seidl im bayrischen Nationalmuseum vollbracht hatte, erweckte sogar Brinckmanns entschiedenen Widerspruch. Der redliche und ernster Prüfung gewohnte Sammler empfand etwas wie Indignation in diesen prächtig geschmückten Räumen, deren Einrichtung die Grenze zwischen dem echten Sammlungsbestand und dem modernen Rahmen zu verwischen bemüht war und ausserdem die Ausdehnung der Sammlungen behinderte. Allerdings hatte Brinckmann mit seinen Einwendungen vollkommen recht — nur nicht darin, dass er die künstlerische Leistung als solche verkannte. Und doch entbehrte diese nicht eines ganz besonderen Interesses. Denn sie war eigentlich das Gegengeschenk des Künstlers an den Museumsmann, der ihm zu freier Bedienung alle möglichen Herrlichkeiten alter Kunst vor Augen geführt hatte, um sich nun darüber belehren zu lassen, wie man dergleichen Dinge im historischen Gewande zu neuem Leben erwecken könne. Und gleichzeitig war diese Einrichtung die letzte und reifste Frucht einer Kunst, die, an alten Mustern genährt, sich in dem Bestreben erschöpfte, Vergangenes und Gegenwärtiges miteinander zu versöhnen.

Seinen eigentümlichen Charakter erhält das Museum Brinckmanns schliesslich auch durch die starke Betonung des einheimischen Kunstfleisses. Seine Hamburgensiensammlung, vorzugsweise aus langjährigem Verkehr mit der Bauernschaft des Landgebietes gewonnen, bildet die wertvollste Ergänzung des Museums für hamburgische Geschichte und berührt sich mit Lichtwarks Hamburgischer Galerie. Ausser manchen köstlichen Erwerbungen ist Brinckmann geradezu der Nachweis vergessener Zweige der heimischen Kunstindustrie gelungen. Im Anschluss an diese mit besonderer Liebe gepflegte Abteilung entwickelte sich die Inventarisation der hamburgischen Kunstdenkmäler, die Brinckmann 1898 übernommen hatte. Die Sorge seiner letzten Tage galt einer Ausstellung, welche die Früchte dieser Arbeit dem Publikum vor Augen führen sollte. Auch hier hatte er unbekümmert um sonstigen Brauch die Aufgabe mit genialischem Blick auf seine Art erfasst und organisiert. Was sonst als Nebensache behandelt war, stellte er voran, die bäuerliche Kunst des Landgebietes. Diese ehrwürdigen Reste eines älteren Volkstums, die alljährlich mehr zusammenschwinden, sind durch seine Mühe nun wenigstens so weit wie irgend möglich im Bilde festgehalten worden. Denn bei seiner Art der Inventarisation war in glücklicher Umkehr des sonst Üblichen das Bild dem Texte gegenüber bevorzugt. Die Ausstellung zeigte in den treuesten Aufnahmen manches köstliche Bauernhaus aus den Dörfern der Vierlande, das inzwischen durch Brand zerstört worden war. Jedesmal orientierten Photographien über den Gesamteindruck, während alles weitere durch sorgsame architektonische Aufnahmen, Detailzeichnungen und malerisch farbige Ansichten festgelegt war.

In der Geschichte seiner Wissenschaft steht Brinckmann als einer der Vorkämpfer des modernen Museumswesens, als der würdigste Repräsentant eines von naturwissenschaftlichen Anschauungen durchdrungenen und beherrschten Zeitalters, als der unbestechliche Beobachter, der sicherste Kenner und darum auch als der erfolgreichste Sammler. Dass seine Schöpfung nun durchaus in seinem Geiste weiter entwickelt werden müsse, heisst Unmögliches verlangen; denn auch das Wirken des Tüchtigsten ist zeitlich bedingt. Ganz unabhängig von aller Zeitlichkeit wird Brinckmanns Wert indessen dann, wenn wir ihn in seiner ethischen Bedeutung fassen. Denn er gewährt uns das Bild der höchsten, freiwillig und freudig bis zur Selbstverleugnung geübten Pflichterfüllung. Sein Ehrgeiz war von jeder Eitelkeit und Selbstsucht vollkommen frei. Was er vermochte und besass, hat er ohne zu schwanken seinem einen Lebensziel geopfert. Was alles in diesem Opfer an Behagen und häuslichem Glücke dargebracht worden ist, das wissen nur seine Nächsten. Auch er hätte es von sich sagen können: „Was fragt ihr nach meinem Leid? . . . Trachte ich denn nach Glücke? Ich trachte nach meinem Werke.“ Wir sagen es gern, dass eine solche Gesinnung deutsch sei.

AUS DER AKADEMIE DER KÜNSTE

VON

JULIUS ELIAS

Das amtliche Ausstellungswesen wollte in unsern bewegten Tagen sich von den unter weit schwierigeren Verhältnissen wirkenden Privatunternehmungen nicht beschämen lassen; es fühlte das Bedürfnis, sich zu regen, um dem Geist der Zeit, so wie es ihn verstand, ein Opfer darzubringen. Unter den Akademiepräsidenten der letzten Läufte sind zwei Architekten gewesen; sie schliefen, was die Ausstellungen des Bundes betraf, auf beiden Ohren. Der letzte Führer war ein Maler und, als Organisator, ein Diplomat und Ausgleicher. Dem jüngsten Oberhaupt aber, einem Bildhauer, Herrn Manzel, war das Los gefallen, zwischen der friedsamen Kunst und dem aufrührerischen Kriegsgestirn, unter dem wir, die Aufgeregten, stehen, einen Pakt zu schliessen. Es musste nicht bloss eine Ausstellung in der Notzeit des Krieges werden, sondern auch eine Ausstellung des Krieges. Ehedem hat man in diesen jährlichen Sammlungen den Sauerteig vermisst; sie waren so aristokratisch wie eintönig und durften beileibe nicht revolutioniert werden. Mehr Klasse als Rasse. Diese gründliche Verkennung künstlerischer Adelsverpflichtungen ist in diesen Blättern oft beklagt worden. Nun aber kommt die Revolution ganz von selbst ins Haus. „Puchritudo quae est supra verum", — das ist der Wahlspruch ungefähr aller dieser Akademien. Unsere Zeit aber bringt die Wahrheit in ihrer grässlichsten Gestaltung an alle und alles heran. Und diese Akademie, der die „Fertigkeit" (die äusserliche) als Richtschnur und oberstes Gesetz galt, muss nun ein Studienmaterial aufnehmen, wie es fragmentarischer und krasser nicht gedacht werden kann, und muss überdies die Erfahrung machen, dass diese Studien- und Notizenfülle zu einer Art Zugstück wird. Hat man nämlich in früheren akademischen Ausstellungen ein bequemes Einsiedlerleben führen können, so trifft man jetzt dort eine kompakte Majorität, die sich drängt und schiebt, und mehr noch: man sieht ehrliche Erschütterung und nasse Augen. Die Schönheit scheint also doch nicht immer über Wahrheit und Hässlichkeit zu stehen. Was wir Daheimgebliebenen vom Kriege lesen und hören, bringt nur Unklarheit und Verwirrung in unser Gefühl; unsere Phantasie sucht sich zu einer Anschauung heraus- und emporzuarbeiten; aber stets mahnt eine innere Stimme: das ist es doch nicht, — das kann das Rechte nicht sein. Durch Ludwig Dettmanns zeichnerische Erlebnisse von den östlichen Kampfplätzen nun trat der Krieg zum erstenmal unmittelbar an uns heran als menschliche Erfahrung. Man empfing das Gefühl vom Kriege. Der Krieg wird unser inneres tragisches Eigentum. Wie Millet aus seinem reckenhaften, gespenstischen Walde, so kommt man aus diesem Brausen und Sausen, Dröhnen und Krachen, Jubel- und Jammergeschrei und dann wieder unheimlicher Stille, aus dieser Glut und Kälte, diesem Leidensglanz und Siegestaumel, diesem grellen Leuchten und atmosphärischen Pechschwarz wie zerschlagen zurück. Gleich einem Schriftstück mit Namen und Siegel steht es vor uns: so muss der Krieg sein. Und dies hat uns ein biederer Kunsthandwerksmann geleistet, einer, der als Illustrator (siehe: Moltke in Kreisau) begann und sich dann als Maler aus Liebermann, Uhde und Kuehl eine Manier bereitete, immer wacker, immer wirksam, doch selten persönlich und interessant. Es ist falsch, zu sagen: dieser Künstler sei hier über sich

ERNST WENCK, SINKENDER JÜNGLING

selbst hinausgewachsen. Keiner kann aus seiner Haut. Wer im Nebenamte Kunstbeurteiler ist, wird bei wiederholter Besichtigung jener Studien-, Skizzen-, Croquisreihe, die mit fliegendem Stift aufgenommen und (manchmal ziemlich phantastisch) mit der Farbe oberflächlich erhöht sind, eine gewisse Abschwächung seiner Eindrücke spüren. Wohl aber darf man sagen: hier hat ein begabter Mensch das Letzte seiner Kraft zusammengenommen und hat sich mit äusserstem Mut dem Kriegsschauspiel entgegengeworfen, nicht wie einem Abenteuer, sondern wie einer grossen Herzensangelegenheit, die Wahrheit suchend, selbst da, wo sie an höchstes Grausen, an nervenzerrüttende Gewaltsamkeit rührt. Was er in solcher Stimmung niederschrieb, hat typische Bedeutung, hat einen dokumentarischen Wert empfangen, der diesen artistischen Aufzeichnungen eine Art Ewigskeitsdauer verbürgt. Und eben weil sie mehr die Kunst als ein Erleben suchten, bleiben ähnliche (sehr abgekühlte) Arbeiten Rheins, Fabians, Vogels hinter dem glut- und blutvollen Kriegsmuseum Ludwig Dettmanns zurück. Mehr Erläuterungen und Umschreibungen als Wirklichkeiten... Zwei Mitgliedern der Akademie wird in stark aufgefüllten Kabinetten nach ihrem Tode gehuldigt. Josef Scheurenberg war ein guter Lehrer, hatte aber als produktiver Künstler nicht viel zu sagen; seine Porträts bleiben in der Berliner Tradition stecken und seine Genrebilder und religionsmalerischen Versuche sind von süsslicher Art. Karl Köpping war eine Grösse dank seiner unendlich treuen Liebe zur Arbeit. Durch sein Leben und Wirken ging ein Riss, ein Zwiespalt, der über diesen Künstlerwandel einen Schleier verklärender Melancholie warf: dieser Radierer war von Natur und Anlage zum reproduzierenden Künstler bestimmt und trauerte doch dem mehr und mehr entschwindenden Ideale des Schöpfertums nach. Seine Originalarbeiten sind — so hart es klingen mag — unpersönlich und phantasiearm und stehen überdies unter englischem und französischem Einfluss; wohl eine Suche der Natur, doch eine krampfhafte: während andrerseits, wenn ihm die fertige Natur in köstlichem Gefäss dargeboten wurde, ihm, durch naiv aufspürendes Eindringen in geniale Wesenheit, die Umschmelzung fremder Werte in feinen und exakten Steigerungen gelang: eine Gruppe Radierungen nach Rembrandt und Gainsborough wird bleiben als geschmackvolle Liebhaberkunst; auch die ehrlichen und zarten Porträts. Den schwarzen Munkacsy zu überschwärzen, lohnte freilich der Mühe nicht. Köpping hat Ziergläser von entzückendem Fluss gemacht, in einem Verfahren, das ihm später gestohlen wurde — warum hat man nichts davon ausgestellt?... Unter den Lebenden ist diesmal Max Liebermann der lebendigste. Er kommt in die Jahre, aber die Jahre kommen nicht zu ihm. Mit malerischer Frische und Kraft, mit genialer zeichnerischer Aufbauung und Kondensierung einer Körperlichkeit und mit psychologischem Spürsinn malt er ein mustergültiges Porträt nach dem andern. Auch er hat dem Krieg einen Tribut entrichtet, indem er malerisch das Feldgrau verewigte. So und nicht anders wird die Farbe der Zeit in die Kunstgeschichte kommen, die Farbe und die Fahne unserer Zeit. Bei Liebermann wundervoll-dezidierte, klassische Einheit von Form und Farbe, bei Slevogt — in einem Militärporträt — eine blühend-helle, höchst persönliche Betonung der Farbe, bei Hugo Vogel aber weder Farbe noch Form. In mittelmässigere Hände konnte Hindenburg gar nicht fallen. Eins von den herkömmlichen Porträts, von denen dreizehn aufs Dutzend gehen. Ein Kunstgewerbe, ein Stillleben, eine Dekoration, — nicht das Abbild eines Mannes und Menschen im Spiegel malerischer Stärke und Bedeutung.

BERLINER STADTISCHE HOCHBAUVERWALTUNG

Die baukünstlerischen Unternehmungen der Stadt Berlin haben bisher, unter der klugen und sehr geschickten Leitung des Stadtbaurats Ludwig Hoffmann, einen günstigen und meist auch erfolgreichen Verlauf genommen. Es ist Hoffmanns unbestrittenes Verdienst, die städtische Bauverwaltung aus den Fesseln eines bureaukratisch beschränkten Schematismus befreit zu haben, und seinem persönlichen Einfluss ist es zu danken, wenn das Berliner Hochbauwesen ein künstlerisches Niveau erreicht und festgehalten hat, das andern städtischen und staatlichen Bauverwaltungen als vorbildlich empfohlen und einmütig von ihnen auch als nachahmenswert anerkannt worden ist. In diesem befriedigenden und höchst erfreulichen Zustand beginnt sich neuerdings nun eine beunruhigende Veränderung bemerkbar zu machen. Nicht nur, dass die letzten Neubauten der Stadt Berlin ein auffallendes Nachlassen und Ermatten der künstlerischen Schaffenskraft ihres Urhebers erkennen lassen, auch die übrigen von Hoffmann nicht selbst bearbeiteten, aber seinem beratenden und praktisch fördernden Einfluss zugänglichen Bauprojekte Berlins leiden unter einer gewissen Sorglosigkeit, ja Gleichgültigkeit hinsichtlich der Behandlung und Bearbeitung ihrer architektonischen Probleme. Um diese Behauptung unter Beweis zu stellen: der vielgerühmte Märchenbrunnen im Friedrichshain zum Beispiel, im Grunde eine arge Geschmacksverirrung, ist doch nur eine recht trockene Akademikerarbeit ohne selbständige Erfindung, und die aufwändige und phrasenhafte Säulenfront der neuen Baugewerkschule in der Kurfürstenstrasse, die, weil Hoffmann als ihr Schöpfer gilt, von der Berliner Presse kritiklos bis in den Himmel gelobt wurde, wäre als Werk der Staatsbauverwaltung zweifellos und mit besserem Recht von derselben Presse in den Grund der Hölle verdammt

MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES OBERSTEN VON K.
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

MAX SLEVOGT, BILDNIS DES GENERALS VON W.
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

worden. Andrerseits muss es als eine Interesselosigkeit des für das Hochbauwesen der Stadt Berlin verantwortlichen Stadtbaurats bezeichnet werden, wenn er es widerspruchslos geschehen lässt, dass beim Neubau des Osthafens der architektonische Teil dieser wichtigen Bauaufgabe einer Architektenfirma übertragen wurde, an deren künstlerische Leistungsfähigkeit man höhere Ansprüche zu stellen nicht gewohnt ist: hier war zu erwarten, dass der Stadtbaurat entweder selbst eingreifen und seine bewährte Kraft der Gestaltung dieser dankbaren Bauaufgabe nutzbar machen würde, oder dass er, im Falle allzustarker Inanspruchnahme, für die Heranziehung eines auf dem Gebiet des Industriebaues bewährten Architekten Sorge getragen hätte. Durfte man in diesem Fall die Unterlassungssünde vielleicht noch mit einer durch zeitweilige Überanstrengung und übermässige Kraftanspannung hervorgerufenen Unaufmerksamkeit entschuldigen, so musste man schon einige Monate später einsehen, wie ungerechtfertigt eine so wohlwollende Annahme gewesen wäre: für den Neubau des am Grossschiffahrtsweg geplanten Westhafens, eines umfangreichen Millionenprojekts, das berufen wäre, den Berliner Grosshandel in monumentaler Weise zu repräsentieren, wird, mindestens wieder mit stiller Genehmigung des Stadtbaurats, eine auf dem Gebiete des Kirchen- und Bankenbaues als akademisch zuverlässig bewährte Firma herangezogen, die indessen ihre unzureichende Befähigung für die Aufgaben des modernen Industriebaues an den Fassaden des Tietzschen Geschäftshauses am Alexanderplatz und am Dönhoffsplatz zur Genüge bewiesen hat und von der eine wahrhaft schöpferische Lösung und Durcharbeitung dieses grossen Bauvorhabens darum kaum erwartet werden kann. Symptomatisch aber für die einseitige Art, mit der die baukünstlerischen Unternehmungen der Stadt Berlin neuerdings behandelt werden, ist der Wettbewerb für die neue Grossmarkthalle an der Beusselstrasse. Für dieses Riesenprojekt, das seinesgleichen in der Welt nicht hat, das einen Aufwand von beinahe vierzig Millionen Mark verursachen wird, zu dessen Lösung man die gesamte deutsche Architektenschaft hätte aufrufen und für dessen Bearbeitung man sich durch besonders verlockende Preise der Teilnahme der besten und allerersten Kräfte hätte versichern müssen, wagt es die Stadt Berlin, einen auf fünf Berliner Architekten beschränkten Wettbewerb auszuschreiben, von denen mindestens drei durch ihre bisherigen Leistungen diese ehrenvolle Einladung in keiner Weise rechtfertigen können, während die beiden übrigen die Aufforderung des Stadtbauamts wohl auch mehr ihrer umfangreichen praktischen Erfahrung, als besondern künstlerischen Grossthaten zu verdanken haben. Man gewinnt den Eindruck, als sei im Berliner Stadtbauamt für solche neuartigen, spezifisch modernen Bauaufgaben, wie sie die Speicher- und Lagergebäude eines Hafens und die Riesenhallen einer grossstädtischen Markthalle bieten, nicht das rechte Verständnis vorhanden, als würden sie in ihrer künstlerischen Bedeutung stark unterschätzt. Gerade diese Aufgaben aber sollten eine willkommene Gelegenheit bieten, von dem indifferenten Allerweltsklassizismus, der unsere Grossstadtarchitektur beherrscht, loszukommen, neue Wege einzuschlagen und selbständige, für die neuen Zwecke charakteristische Ausdrucksformen zu suchen. Für diese Aufgaben gilt es daher jene Talente heranzuziehen, die mehr durch schöpferische Kraft als durch feinen Geschmack und akademische Glätte ausgezeichnet sind, in deren Werken vielleicht noch manche Willkür und Roheit zu finden ist, in denen unzweifelhaft aber ein starker bildnerischer Trieb lebendig ist. Vor allem hätte ein Architekt wie Poelzig, dessen Begabung nach einer Aufgabe in solchen Riesendimensionen geradezu hungert, hier nicht übergangen werden dürfen, auch wenn sein künstlerisches Wollen der herrschenden akademischen Kunstauffassung gerade entgegengesetzt ist.

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass der eng begrenzte Wettbewerb für die Berliner Grossmarkthalle unter solchen Umständen eine endgültige Lösung, die der Aufgabe sowohl wie der Bauherrin würdig wäre, eine Lösung, bei der man sich mit gutem Gewissen beruhigen durfte, nicht hat bringen können. Immerhin hat das Ergebnis der Ausschreibung eine Überraschung gezeitigt. Die Arbeit Hermann Jansens, die mit der Hälfte des ersten Preises bedacht wurde (die andere Hälfte erhielt die durch besondere technische Vorzüge ausgezeichnete Arbeit der Bauräte Reimer & Körte) zeigt sehr beachtenswerte künstlerische Qualitäten, wie sie von diesem bisher nur als Stadtbaukünstler bekannten und längst vortrefflich bewährten Architekten nicht ohne weiteres zu erwarten war. Jansen hat sich hier gleichsam selbst übertroffen. Wenngleich dem Entwurf die entscheidenden neuschöpferischen Werte fehlen, die bei der Lösung einer so gewaltigen Bauaufgabe zu wünschen wären — ein Mangel, der auch durch die Grosszügigkeit der Gesamtanlage nicht ausgeglichen werden kann —, so verdient die klar durchdachte und konzentrierte Arbeit, auch wenn bei dem andern preisgekrönten Projekt infolge der beschränkten Höhenentwicklung wirklich ein oder zwei Millionen gespart werden könnten, um ihrer künstlerischen Vorzüge willen den Lohn, der in der Übertragung der Bauausführung besteht, den einzigen, der einen Künstler wahrhaft zu befriedigen vermag. (Und in diesem Falle um so mehr, als diesem tüchtigen und schaffensfreudigen Architekten, der jetzt in seinen besten Jahren steht, damit eine gewisse Entschädigung für sein Schicksal gewährt würde, das ihm, dem Gewinner sovieler Konkurrenzen und dem Träger sovieler ersten Preise, bisher dieses Glück, irgendeinen seiner grossen Entwürfe auch ausgeführt zu sehen, nicht vergönnt hat.)

Mag man sich also, wie die Dinge nun einmal liegen, mit dem Ergebnis des Wettbewerbs begnügen und Jan-

WALTER KLEMM, MUSTERUNG. RADIERUNG

sen die alleinige und unveränderte Ausführung seines Entwurfs übertragen. Nicht beruhigen aber darf man sich bei dem einseitigen und unduldsamen System, das sich, sehr zum Schaden der Kunst, in der städtischen Hochbauverwaltung bemerkbar zu machen beginnt. Im Interesse der Berliner, ja sogar der gesamten deutschen Baukunst ist zu wünschen, dass Ludwig Hoffmann, dessen beratender Einfluss gerade in Personalienfragen weit über die Grenzen seines Berliner Stadtbauamts hinausreicht, von der Einseitigkeit seiner Kunstanschauungen kuriert werden könnte, dass er auf seine späten Tage sich noch zu der Erkenntnis durchringen könnte, dass es Qualität in der Kunst auch da giebt, wo die Form mehr bildend als „schön", mehr charakteristisch, als fein und gefällig im akademischen Sinne ist. X.

JOSEF HÖFFLER †

Am 28. März ist in Bergzabern der Bildhauer Josef Höffler kaum sechsunddreissigjährig an einem schleichenden Lungenleiden gestorben. Erst seit wenigen Jahren allgemeiner bekannt, ist es ihm nicht vergönnt gewesen, in glücklichen Jahren des Schaffens auszureifen. Er war ein Idealist vom reinsten Wasser, einer von denen, die nicht lebensklug im landläufigen Sinne sind und keine Kompromisse zu schliessen verstehen. Ein Mensch von der Schwere der Umgangsformen und dem tiefen Ernste, der denen eigen ist, die sich aus eigener Kraft unter schweren Entbehrungen aus dürftigen Verhältnissen emporgerungen haben.

Dass Höffler nicht schon eher unter der Last seines Schicksals zusammengebrochen ist, hat er im Grunde Alfred Lichtwark zu verdanken. Dieser war es, der ihn durch seine Aufträge für die hamburger Kunsthalle jahrelang über Wasser gehalten und darüber hinaus, solange er konnte, sorgend seine Hände über ihm gehalten hat. B.

FRIEDRICH OSTENDORF †

Auf dem westlichen Kriegsschauplatz ist der Architekt Friedrich Ostendorf, vierundvierzig Jahre alt, bei einem nächtlichen Sturm auf die Lorettohöhe gefallen. Mit ihm ist eine Persönlichkeit dahingegangen, die in ihrer Kunst weniger durch starke schöpferische Leistungen als durch ihren Einfluss als Lehrer Bedeutung und Ansehen gewonnen hatte. Hervorgegangen aus der Schule des einst hochgefeierten Karl Schäfer war er ein Anhänger jener doktrinären Kunstauffassung, die in der Form mehr das Gesetz, den Kanon und die Regel, als das Ergebnis einer lebendigen Entwicklung erkennt und gelten lassen will. Mit der Einseitigkeit des Dogmatikers hat er diese Anschauungen in seinem Lehramt vertreten und sie zuletzt auch in einem architektonischen Lehrbuch niedergelegt. Das Einleuchtende seiner Lehrsätze, das unmittelbar Verständliche in die leichte Anwendbarkeit seiner „Theorie des Entwerfens" haben ihm einen grossen Kreis von Anhängern verschafft, dem eine nicht geringere Zahl von Gegnern gegenüberstand, die in dieser Theorie eine Gefahr für die moderne Baukunst erkannten. Zu diesen hat auch diese Zeitschrift gehört, ohne aber zu verkennen, dass nur eine Persönlichkeit zu wirken imstande war, wie Ostendorf gewirkt hat. W. C. B.

NEUE BÜCHER

Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluss an die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650—1800, Darmstadt 1914. Von Georg Biermann. Leipzig 1914. Verlag der Weissen Bücher. Erik Ernst Schwabach. (Zwei Bände.)

Dieses grosse Katalogwerk ist nicht besser als die Ausstellung selbst war, eher schlechter. Wenn schon bei der Ausstellung der anmassende Titel einer Jahrhundertausstellung durch die Ähnlichkeit mit der wirklichen Berliner Jahrhundertausstellung Hoffnungen erweckte, die durchaus nicht erfüllt wurden, so ist es bei dieser Publikation noch schlimmer – man ist nicht klüger als zuvor, eher dümmer. Denn wer erwartete, nun endlich einmal Aufklärung darüber zu erhalten, was die deutsche Kunst in jenem Zeitabschnitt geleistet hat, wo sie schöpferisch war und wo nur Niveaukunst, der wird nach dem Durcharbeiten dieser zwei Bände bitter enttäuscht. Keine Entwicklungslinien, keine klaren Gruppierungen des Stoffes, keine Höhepunkte — sondern überall da, wo von Malerei die Rede ist, ein feuilletonistisches Plätschern im Chaos. Ob wirklich Herr Professor Biermann der alleinige Herausgeber ist und die andren Mitbeteiligten, die Herren Albert Brinckmann, Feulner, Kippenberg nur Mitarbeiter, entzieht sich meiner Kenntnis. Jedenfalls aber haben die genannten Autoren etwas durchaus Fruchtbares beigesteuert, Feulner über Plastik, Brinckmann über Miniatur, Kippenberg über die Silhouette (sowie beim Katalogband H. Uhde-Bernays, Marc Rosenberg und Westendorp), wogegen der Hauptteil des Textes, den Professor Biermann verfasst hat, nicht scharf genug verurteilt werden kann.

Zunächst einige Bemerkungen ganz äusserlicher Art. Das dem zweiten Bande voraufgeschickte Register ist unzureichend. Wenn ich eine Abbildung von Dismar Dägens Schlacht bei Essek suche, finde ich im Register den Hinweis: Heliogravüre I. Das heisst, ich soll im ersten Bande solange suchen, bis ich dies Bild unter den sämtlichen Heliogravüren herausgefunden habe; denn numeriert sind sie nicht. Das ist doch kein Register. – Auch ist der Katalog keineswegs vollständig. Es fehlen manche Bilder, besonders der süddeutschen Schule, die in der Ausstellung zu sehen waren. Ich nenne nur zwei sehr gute Bildnisse von Edlinger, ferner das beste Bild von Oelenhainz (aus dem Besitze der Kunsthandlung Heinemann). Warum? Sollte Herr Heinemann, der das Bild doch herlieh, die Erwähnung in der Publikation verboten haben? Oder liegen andre Gründe vor?

Was im Katalog angeführt ist, scheint im grossen und ganzen ziemlich zutreffend zu sein. Aber nur im grossen und ganzen. Bei verschiedenen Stichproben fand ich im einzelnen doch wieder Fehler.

Zum Beispiel: Kobell wurde nicht schon 1808 Akademieprofessor in München, sondern 1814 als Nach-

WALTER KLEMM, SCHLACHTFELD. RADIERUNG

resia beim österreichischen Erbfolgekrieg 1740—48 als Siegerin nach München geführt wurde, ist einfach nicht wahr. Zu solchen Behauptungen möchte man doch auch gerne die Quelle wissen.

Von einem Historiker, der die einfachsten historischen Thatsachen so vollkommen ignoriert, kann man dann nicht viel erwarten, wenn es sich um die Aufklärung kulturhistorischer Zusammenhänge handelt. Was der Verfasser über das Wesen des Barock sagt (Barock und Rokoko künstlerisch genau gegeneinander abzugrenzen hat der Verfasser nicht einmal versucht), ist mehr als oberflächlich. „Eine neue Mystik hält ihren Einzug in die Länder des deutschen Südens, aber diese ist nicht mehr kontemplativ wie ehemals, sondern innerlich entzündet von Kampf und dem Verlangen, schon auf Erden sich dem Geiste des Unendlichen zu nähern. Daher die reichbewegte, leidenschaftlich betonte Formensprache im architektonischen . . . ., daher auch das neue Verhältnis von Masse und Kraft, in dem die erstere weit überwiegt . . ." usw. Das ist nicht einmal Muther, und das dürfte einem heute eigentlich nicht mehr geboten werden. Das Buch von Horst, „Barockprobleme", hätte der Verfasser mindestens vorher studieren müssen.

Solchen inhaltlosen Phrasen begegnet man sehr oft in dem Buche: „Voltaire und Rousseau — Friedrich der Grosse und Goethe — höfisches Porträt und deutsche Landschaft, in diesen Begriffen prägt sich von ungefähr das Gegensätzliche der künstlerischen Weltanschauung und die innere Wandlung einer Zeitepoche aus, die uns die Grundlagen unserer modernen Kultur geschenkt hat." Was soll das?

Doch ich komme zum Künstlerischen und Kunsthistorischen. Auch hier herrscht das schlimmste Chaos und die absolute Kritiklosigkeit. Wenn man sich in der Ausstellung schon fragte, wie es denn nur möglich sei, dass neben sehr guten Bildern tüchtigen Niveaus plötzlich der ödeste Kitsch sich breit machen durfte, wenn man also gern etwas erfahren hätte über die Prinzipien, die bei der Sichtung des Materials walteten, so weiss man nach dem Durchstudieren des Buches erst recht nicht mehr, woran man ist. Oder will der Verfasser uns etwa im Ernst einreden, ein Schmierer wie Dismar Dägen sei eine „sehr merkwürdige Persönlichkeit", die sogar mit einer Abbildung in Heliogravüre geehrt werden musste? Und Rauscher, dieser unbeträchtliche Maler, musste, gleichfalls an Hand einer Heliogravüre, zu einem Vorläufer von Blechen und

folger von Dillis. (cf. Höhn, „Studien zur Entwicklung der Landschaftsmalerei" und Stieler: „Die Münchner Akademie", Bd. I, S. 56, wo allein das richtige Datum steht.)

Ferner: Ignaz Stern wurde nicht 1698 in Ingolstadt geboren, sondern 1680 in Passau. — Die Lebensdaten seines Sohnes Ludwig Stern, die in dem Katalog als unbekannt angegeben sind, lauten: geboren 1709 in Rom, gestorben 1777 in Rom. — Der Maler Spiegler hiess nicht Johann, sondern Franz Joseph. Die Daten sind nicht unbekannt, sondern: geboren 1691 in Wangen, gestorben 1757 in Konstanz. Die Malereien in Zwiefalten sind nicht 1720, sondern 1747—49 entstanden. Sein Kirchenfresko befindet sich in Säckingen. Wenn man sich mit solchen Meistern einlässt, sollte man doch wenigstens die vorhandenen Handbücher genau abschreiben.

Wieweit aber die Unkenntnis des Verfassers geht, zeigt eine Notiz unter dem Namen Johann Heinrich Fuesslis. Dort heisst es: „1770 ging er nach Rom, wo er viel mit Winckelmann . . . . verkehrte." Ein Kunsthistoriker, der auf die Würde seines Metiers hält, darf dies nicht schreiben. Winckelmann ist 1768 gestorben. Wer nicht einmal diese primitiven Thatsachen im Kopfe hat, oder, wenn er sie zufällig nicht im Kopfe hat, im Augenblick des Niederschreibens nicht instinktiv wittert, dass er Nonsens schreibt, eignet sich nicht für eine Behandlung dieses Themas. Winckelmann muss man kennen, wenn man über das achtzehnte Jahrhundert arbeitet. Natürlich ist es fatal für den Verfasser, dass Thieme-Becker noch nicht bis Fuessli reicht.

Die historischen Kenntnisse des Verfassers sind ebenso schwach wie die kunsthistorischen: dass Maria The-

Buchholz aufgepustet werden? Und Norbert Grund, dieses sympathische kleine Talent, das idyllische Landschäftchen mit Watteau-Figuren staffiert, etwas bunt, etwas hart, ohne jedes Gefühl für Ton und Valeur, das soll nun plötzlich eine „geniale Erscheinung" sein? Und Maulpertsch, dieser geschickte Dekorateur mit seiner übertriebenen Tipolonachahmung und den kreischenden Farben? Und Urlaub, so etwas wie ein deutscher Chardin? Und Scheits, der von den Holländern herkommt, hat die Goyasche Geste? Die Goyasche Geste ist beim Verfasser überhaupt nie sehr weit, wenn es sich um ein Reitergefecht handelt. Auch der anonyme Tiroler mit den bunten Farben hat sie, trotzdem der alte ehrliche Rugendas doch viel besser ist, besser im selben Sinne, wie etwa Salvator Rosa besser ist, als Magnesco.

Gegenüber dem Gut und Schlecht, das heisst also dem wahren Wert der Dinge, herrschte bei der Auswahl die grösste Ahnungslosigkeit. Wir hätten bei dieser Gelegenheit so gern erfahren, was es nun eigentlich mit den Tischbeins auf sich hat, wieweit das bei ihnen geht, Rigaud und Pesne und die Engländer, und wo sie nun eigentlich sie selbst sind; aber auch damit ist es wieder nichts geworden, die Persönlichkeiten werden nicht fassbar, und in punkto Tischbein müssen wir uns eben mit dem bisherigen Urteil begnügen, das den Einfluss des Fremden auf die Kunst dieser Epoche überschätzt „wie es eine kritiklose durch keinerlei Sachkenntnis gestützte Kunstgeschichtsschreibung bisher gethan hat." (!) Diesen Satz hätte gerade Professor Biermann in der Korrektur lieber ausstreichen sollen. Denn man könnte ihm mit Recht vorwerfen, dass er nun seinerseits die für ihn neuen und überraschenden Dinge masslos überschätzt. Weil Ziesenis einige sehr gute, ja hervorragende Bildnisse gemalt hat, ist er darum doch noch kein grosser Künstler; denn das Gros seiner Werke ist doch eben malerisch phantasielos und koloristisch unbeholfen. Und Zick, mit seinem guten tüchtigen Remyschen Familienbilde (auf dem das Selbstbildnis des Künstlers übrigens von Biermann erfunden ist) ist nun einmal keine „Zwischenstufe zwischen Holbein, dem Klassizismus und Leibl". Ein derartiges Urteil ist ein völliges Verkennen von Holbein, Ingres und Leibl. Wer solches zu behaupten wagt, hat sich nie einen Kopf von ihnen auf die prachtvolle Formenstärke hin ordentlich angesehen.

Bedenklich wird dieser Mangel an Gefühl für künstlerische Werte, wenn es sich um kunsthistorische Zuschreibungen handelt. Auf der Treppe des Darmstädter Schlosses, die zum Oberstock der Ausstellung führt, hing unter dem Namen des George de Marées ein miserables Männerbildnis (Abb. Bd. I, S. 395), hart, schlecht gezeichnet, mit schwarzen Lippen, geradezu handwerksmässig, so dass man sich kopfschüttelnd fragte, wie es überhaupt hat aufgenommen werden können. Die Zuweisung an den höchst kultivierten Georg de Marées ist absolute Willkür des Besitzers (Prof. G. Biermann). Denn die Signatur G. M. sagt gar nichts für Marées, sondern eher gegen ihn: Der Künstler hat, wenn er überhaupt signierte, sein Adelsprädikat mitgeschrieben, als richtiges de, oder es mit hineinbezogen in den Familiennamen, so dass er Desmarées schreibt. Auf diese Weise kann man schlechte Bilder nicht zu Werken tüchtiger Meister stempeln. Wenn dem Verfasser dies schon bei Bildern passiert, die ihm selbst gehören, die er also doch wohl kennt, woher soll man da das Vertrauen in anderen Fällen nehmen? Die Beamten des Dresdner Kupferstichkabinetts dürfen keine Graphiksammlung haben. Dieses Verbot sollte man auch auf Bildersammlungen und Kunstbeamte ausdehnen, da das Bilderbesitzen zu so weitgehenden Urteilstrübungen führen kann, wie vorliegender Fall zeigt. Denn wir wollen doch wissen, wer Desmarées ist, und nicht, wie blind Herr Prof. Biermann seine Bilder liebt.

Die Auswahl scheint also tatsächlich ganz willkürlich dem Ermessen des Verfassers anheimgegeben worden zu sein. Sonst wäre es doch beispielsweise nicht möglich, dass das Hauptbild des interessanten Paudiss, der grosse „Wilddieb" in Schloss Moritzburg bei Dresden, einfach fehlte und man sich bei Paudiss mit einem unbeträchtlichen Bildnis begnügen musste. Professor Biermann hat das Bild eben nicht gekannt oder, was schlimmer ist, nicht erkannt; oder der Dresdner Arbeitsausschuss hat nicht funktioniert.

Wie ratlos der Verfasser gegenüber seinem Thema war, zeigt die Thatsache, dass er einmal zu viel, ein anderes Mal zu wenig „tauft". Das Hagedorn-Bildnis „dürfte" nämlich nicht nur dem van der Smissen zuzuweisen sein, wie Verfasser schreibt, sondern stammt wirklich und wahrhaftig von ihm. Ein Blick in irgendeine der zahlreichen Hagedorn-Ausgabe hätte den Verfasser darüber belehren können, denn es ist ihnen in Stichreproduktion vorangedruckt mit der deutlichen Künstlerunterschrift.

Wohin man sieht, die reine Zufälligkeitswirtschaft. Da nimmt es auch nicht wunder, dass Gessner, Böcklin und Homer in einem Atem genannt werden. Des Rätsels Lösung wird einem aber schliesslich doch noch. Auf Seite 43 steht es: „Es musste gezeigt werden, dass die Theoretiker des modernen Impressionismus mit dem immer wieder behaupteten, bahnbrechenden Einfluss Constables gegenüber der deutschen Kunst völlig im Irrtum sind". Ja, wenn das unbedingt gezeigt werden musste, dann brauchte man das ja nur gleich zu sagen und nachzuweisen, weshalb die Theoretiker im Irrtum sind. Man brauchte nur Menzelsche Landschaften aus den vierziger Jahren anzusehen, sie mit Gessner zu vergleichen und dann nur noch zu behaupten, dass die berühmte Constable-Ausstellung im Hotel de Rome in Berlin gar nicht stattgefunden habe oder dass Menzel nie dagewesen sei. Dann hätte man sich die Qual dieses Biermannschen Textes ja sparen können.

Es ist natürlich kein Zufall, dass schon der Stil dieses

Textes quälend ist. Wer so unordentlich denkt, schreibt naturgemäss auch unordentlich. Herr Professor Biermann, dem journalistische Fähigkeiten nachgerühmt zu werden pflegen, zeigt sich in der Arbeit, wie einige Zitate darthun, als der deutschen Schriftsprache nur bis zu einem gewissen Grade mächtig. „Es ist der Kulturkreis des grossen Friedrich, der hier begegnet." — „Aparte Klänge weiss Ziesenis seinem Pinsel zu entlocken." Von solchen Klischees wimmelt es. — „Seine drei Kinder haben der höfischen Malerei des deutschen Rokokos ihren Ausdruck geprägt." (Ausserdem: schreibt man nicht besser des Rokoko ohne s?) — „Die Marées und Meytens umschreiben jeder für sich Höhepunkte." — „Solche Thatsachen sprechen Bände." —

Trivialer und schiefer kann man eigentlich nicht schreiben. „Verwendung ungebrochener Farbtöne." Falsch, entweder Farbe oder Ton (als welcher durch Brechung entsteht). Aber wahrscheinlich klingt es feiner, „Farbtöne" zu sagen, als „Farben". — „Das hier gezeigte künstlerische Abstraktionsvermögen." Verfasser meint offenbar Abstrahierungsvermögen. (Abstraktionsvermögen wäre ein Vermögen, das durch Abstraktion zustande kommt. Aktiv und Passiv! Fremdwörter!). — „Die Bauern des niederdeutschen Flachlandes fröhnen ihrer Geselligkeit." — „Es giebt bei Scheits immer einen Moment, wo seine Persönlichkeit ungemein stark zum Bewusstsein kommt." — Wem? Und was ist Moment? — „Wuest, dem wir heute mit vollem Bewusstsein das bisher unbekannte (Verfasser meint: anonyme) Bildnis eines Malers in der Landschaft zuweisen dürfen." Was heisst das, mit vollem Bewusstsein jemand ein Bild zuweisen? Danach scheint es doch, als könne man jemand auch ein Bild mit halbem Bewusstsein zuweisen. Macht sich der Verfasser über die Kunsthistoriker lustig, oder am Ende über sich selber, vielleicht wegen der erwähnten Zuweisung an des Marées?

„Er ist noch das Kind des 30 jährigen Krieges, kam aber schon als Knabe nach Antwerpen". Man fasst sich an den Kopf und versteht das nicht. Mit dem Begriff „aber" und „doch" lebt der Verfasser überhaupt manchmal auf dem Kriegsfusse. „Man weiss von dem liederlichen Leben dieses Künstlers, der gleichmässig Bacchus und Venus zugethan war . . . und sich vor den Gläubigern nicht retten konnte . . . Und doch muss er voller Leidenschaft gewesen sein." Solche Unklarheit im Denken und Unkenntnis der Grammatik wird nur noch übertroffen von der Trivialität der Empfindung. „Das Süffige seiner ungemischten Farben hat direkt etwas Bestrickendes." — Den Ton braucht man sich doch nicht gefallen zu lassen. —

Ich musste in dieser Rezension gründlich eingehen auf alle Arten von Fehlern, auch auf Äusserlichkeiten, wie schlechte Katalogarbeit, und auf Einzelheiten des Stils; das ganze Buch setzt sich nur aus Einzelheiten zusammen. Ausserdem ist es das erste Mal, dass dieser Verfasser mit einer Arbeit hervortritt, die wissenschaftliche Ansprüche macht. Darum abermals: man kann sie nicht scharf genug verurteilen. Deshalb darf man die positiven Fähigkeiten des Verfassers ruhig anerkennen und vielleicht bewundern: diesen riesigen Fleiss und diese in ihrer Unermüdlichkeit geradezu erstaunliche Betriebsamkeit. Aber diese Eigenschaften genügen nicht für die Lösung so grosser Aufgaben, mit ihnen kann man höchstens ein unermessliches Material zusammenschleppen, aber das Chaos sichten, ordnen und klären kann man damit noch nicht. Und nur aus diesem Grunde schrieb ich diese Rezension. Denn nach dem Frieden stehen uns sehr grosse Ausstellungsaufgaben bevor, vor allem eine Ausstellung altdeutscher Malerei vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert. Diese würde, wenn sie gut gemacht wird, ein Ereignis von unschätzbarer Kulturbedeutung sein. Aber ein solches Unternehmen muss in geeignete Hände kommen, hierzu bedarf es der gründlichsten und bestorganisierten Zusammenarbeit aller Kräfte, historischer, kulturhistorischer, kunsthistorischer, künstlerischer und ausstellungstechnischer. Sonst wird es so unzureichend, wie die Darmstädter Jahrhundertausstellung 1914, die ja nun ein bleibendes Denkmal in dem vorliegenden Werke erhalten hat. Solches aber darf unsrer Wissenschaft nicht zweimal passieren.

Emil Waldmann.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Mitteilungen der Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig: Max Seliger über seine Sonderausstellung „Künstlerhandschriften und -zeichnungen auf der Bugra 1914." Heft 1 und 2.

Die Meissener Porzellangruppen der Kaiserin Katharina II. in Oranienbaum, von Karl Berling. Dresden bei C. Heinrich. 1914.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ulrich Thieme. XI. Bd. Erman—Fiorenzo. Leipzig, Verlag E. A. Seemann. 1915.

Hinter den Heeren. Elf Originallithographien von Erich Thum. Goltz Verlag München. 1915.

Im Zeichen des Krieges. Acht Steinzeichnungen von Ed. Schäfer. Verlag Gustav A. Rietzschel, Leipzig 1915.

Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, von Paul Frankl. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1914.

Die Opfer. Zehn Steinzeichnungen von Herm. Ebers. München, Goltz Verlag, 1915.

Flüchtlinge und Ruinen. Originallithographien von A. H. Pellegrini. Im Selbstverlag.

DREIZEHNTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

Kunst und Künstler

MAX SLEVOGTS
BILDER AUS ÄGYPTEN

VON

EMIL WALDMANN

Mit der Serie von zwanzig Bildern aus Ägypten, die Max Slevogt im Frühling des vorigen Jahres gemalt hat und die von der Dresdener Gemäldegalerie erworben wurden, ist dem Künstler ein sehr grosser Wurf gelungen. Wer angesichts der malerischen Produktion Slevogts aus den letzten Jahren, trotz aller begeisternden Zustimmung im einzelnen, gelegentlich ein leises „Wenn" und „Aber" nicht ganz unterdrückt hat, wird jetzt freudig die Waffen senken vor dieser Leistung und muss zugeben, dass sie zu dem Allerbesten gehört, was wir überhaupt besitzen; dass Slevogt nun ein unbestrittener Träger deutschen Ruhmes ist und dass er in der europäischen Malerei mit an erster Stelle steht. Künftighin wird man wohl klassieren müssen: Liebermann, Trübner und Slevogt, in einem Atem, als drei Sterne erster Grösse.

In Slevogts künstlerischer Persönlichkeit sind zwei Dinge vereinigt, die sich sehr selten zusammen finden: schlichteste, ehrlichste Natürlichkeit, und freudig romantische Empfindung der Schönheit. Das heisst auf dem Gebiete der malerischen Darstellung: Unbeirrbare Objektivität der Beobachtung bei lebendigster malerischer Phantasie.

Der Impressionismus ist bei Slevogt persönlicher geworden, als er sich etwa in Claude Monet äussert, wenigstens in den Werken Monets aus den letzten zwei Jahrzehnten, wo der französische Künstler das impressionistische Prinzip bis zur äussersten Konsequenz durchführt. Denn wenn in Claude Monets Bildern, etwa der Kathedrale von Reims, der Pappeln, der Heuschober und der Seerosen, nur allzuoft die Erscheinung auf eine etwas verarmte Formel von Licht und Farbe gebracht ist,

MAX SLEVOGT, BAB ZUWELE, KAIRO

eigentlich nichts Neues; wir dürften auf Degas' „Balletpausen" und Liebermanns „Polospiel" hinweisen und Slevogt als Variation empfinden. Aber dass dieses vielleicht nur heimlich wirkende Raumgefühl sich nun verbündet und den letzten Forderungen des Impressionismus eben mit der restlosen Ausdeutung der Wunder des strahlendsten Lichtes und der leuchtendsten Farbe, dies ist das Entscheidende und auch kunsthistorisch Wichtige.

Aber wir wollen über diesen analysierenden Feststellungen die Natur nicht vergessen und versuchen, eine Vorstellung von dem Zauber dieser Bilder zu vermitteln. Nur versuchen; denn nie empfindet man stärker die Unzulänglichkeit der Photographie, als gegenüber Landschaften, deren Schönheit ja in Licht, Luft und Farbe bestehen; und wenn wir dieser Anzeige einige Reproduktionen beigeben, so sind wir uns der Thatsache voll bewusst, dass dies nur ganz schattenhafte Abbilder sein können, die uns das Eigentliche notgedrungen schuldig bleiben müssen.

Die Maler, die in den Süden gekommen und über Italien hinaus gewandert sind, waren dieser neuen Natur gegenüber meist ratlos. Schon in Griechenland wissen sie mit der Landschaft nicht viel anzufangen und pflegen unter der strahlenden Helle des Lichts und der Atmosphäre zu leiden. Das Licht zerstört ihnen die Form und unter den blendenden Strahlen der Sonne wollen die Farben nicht mehr leuchten, sobald man sich ein wenig von den Gegenständen entfernt. Ein heller, ganz durchsichtiger Dunst liegt über der Landschaft, der Maler muss beim Umsetzen der Töne von einer Skala ausgehen, die heller ist, als die Natur, und demgegenüber fehlen dann die dunklen Farben, die das Gleichgewicht bringen würden. Im Orient ist auch an sonnigen Tagen der Himmel meistens das dunkelste Stück der Landschaft und alle gewohnten Verhältnisse sind auf den Kopf gestellt; daher pflegen die Maler aufzuatmen, wenn einmal schlechtes Wetter eintritt, und das bisschen Grün, das die waldlose, ausgesengte Orientlandschaft noch hie

so, dass man das Gefühl nicht los wird, als habe der Künstler geduldig still gehalten und abgewartet, bis sein allerdings ungeheuer sensibles Auge die Reize der Licht- und Farbstrahlen alle wie in einem Spiegel aufgefangen hätte, wenn, kurz gesagt, der schöpferische Wille des Individuums ein wenig ausgeschaltet blieb, so giebt Slevogt gerade das, was hier fehlt: den schöpferischen Griff und den baumeisterlichen Willen. Er hat dem Impressionismus die grosse Raumwirkung gerettet. Nicht konstruktiv, wie Cézanne, der eine ganz neue Welt geschaffen hat, nicht mit abstrakter Theorie, wie die Nachfahren Cézannes, die mühsame Hohlräume bauen, sondern rein anschaulich, rein gefühlsmässig, mit einem so sicheren Rauminstinkt, wie ihn sonst nur Liebermann und Degas haben.

Wäre dies aber die Hauptsache, so wäre es ja

MAX SLEVOGT, SUDANESISCHER JUNGE

MAX SLEVOGT, VOR EINEM KAFFEEHAUSE IN KAIRO

und da zeigt, ist auch künstlerisch oft die rettende Oase. Bis heute hat niemand Griechenland zu malen gewusst (ausser Corot und Claude Lorrain, die nie dort waren), dieser herrliche Dreiklang von Gold, Violett und Blau ist für die Malerei noch jungfräuliches Gebiet. Erst der Impressionismus kann mit dieser schwebenden, zitternden Helligkeit und diesen manchmal unerhört starken Farbenkontrasten fertig werden: in seiner Natur liegt es, die Dinge in ewiger Bewegung, im ständigen Wechsel der Luft und des Lichtes zu malen.

Daher sind Slevogts ägyptische Landschaften reine Impressionismen, ihr Hauptelement ist die Bewegung der Atmosphäre. Sie wollen nur als Ganzes betrachtet und genossen werden, jedes genaue Eingehen auf die Form, jede heraushebende Modellierung im einzelnen würde das Fliessende und Verbindende der Bewegung zum Stillstand bringen und ausserdem die Leuchtkraft der Farbe zersetzen. Erst wenn man einige Schritte von den Bildern zurücktritt, gewinnen sie Form, die Flecken und Striche, die ganz lose und offen nebeneinander sitzen, runden sich dann zum Formeindruck, die Flächen beginnen sich zu modellieren.

Aber man würde unrecht haben, wollte man sie als unfertige Skizzen ansehen. Es sind Bilder, mit den Mitteln der Skizze gemalt. Schon vor den farblosen Abbildungen ist man überrascht, wie bildmässig alles gesehen und instinktiv komponiert ist. Die Massen und Flächen sind so zueinander

MAX SLEVOGT, GETREIDEMARKT IN ASSUAN

MAX SLEVOGT, SUDANESISCHER BETTLER

gestellt, dass man keine Linie auch nur um einige Millimeter verschieben könnte, ohne das Ganze zum Wanken zu bringen, überall herrscht das feinste Gleichgewicht und die zwingendste Notwendigkeit der Beziehungen. Man nehme aus der Ansicht von der Terrasse zu Luxor den schrägen Bootsmast heraus und verrücke ihn nach rechts oder links, und die Zusammenhänge des ganzen Bildes wären hoffnungslos gestört. Wollte man auf der Darstellung der Kamelreiter, die einen Sandsturm erwarten den Zug der massig sich anschiebenden Wolke verändern, so fehlte auf einmal das plastische Echo zu der Figurengruppe, ebenso wie bei den „Sudanesischen Frauen" die Stadtmauer hinten, bei den „Seeräubern" das kleine Boot und den nackten Figuren in der Ferne und bei dem „Hockenden Kamel" der rhythmisch bewegte Zug der Wüstenfläche. Noch bei den zartesten, nur ganz leicht hingerieselten Dingen, wie bei dem „Bootshafen" fasst das Auge sofort die kompositionellen Akzente auf, die wenigen plastisch geschlossenen Massen an den Rändern, kleine Figürchen, die aber wegen ihrer Isolierung in der umgebenden Fläche dieser im Licht zitternden Gesamterscheinung Halt und Ordnung verleihen. Auch der Impressionismus komponiert. Nicht mehr mit Linienschematas und Aufbauprinzipien, die man mit dem Richtscheit nachkonstruieren und geometrisch beweisen kann. Sondern mit einem geläuterten Gefühl für Gleichgewichtsverhältnisse, die immer in der Schwebe sind, mit Dingen, die rein aus der malerischen Anschauung des Augenblicks geboren werden, mit den wählerisch eingeführten und fast spielend wieder gelösten Kontrasten, dem Wechsel von scharfen Punkten und verfliessenden Flächen, mit den Unterschieden von Hell und Dunkel, der Differenzierung des plastischen Volumens, das nach der Ferne zu vorsichtig abnimmt, und der Entfernung von ein paar Dunkelheiten im hellen Tiefenraum. Die Ruhe und die Sicherheit des Blickes, mit der Slevogt die Poesie der Perspektive beherrscht, sind erstaunlich. Wo er mit geometrischen Faktoren

MAX SLEVOGT, MORGEN AM NIL IN LUXOR

MAX SLEVOGT, SUDANESISCHE FRAUEN

arbeitet, wie mit den Mauern eines Interieurs, der „Gebetsstunde", dem „Strassendurchgang" und der „Arabischen Schule", steht der Raum, mit ein paar leichten Flächen gezeichnet, felsenfest; wo der Künstler sich der freien Landschaft gegenüber befindet, in der komplizierten Ansicht von Assuan, schafft er sich den Bildraum mit leichter Hand durch wenige ganz klare Verschiebungen des Terrains. Heute ist es ein Leichtes, zu behaupten, dass für den Raumeindruck auf der Wüstenlandschaft mit dem hockenden Kamel die kleine schattengebende Sandwelle oben links durchaus nötig ist für die Ausbalancierung der Tiefenmassen. Aber ein solches unscheinbares Motiv will erst einmal gefunden sein.

Wenn man diese, die Raumkomposition betreffenden Momente auch an den farblosen Nachbildungen auffassen kann und imstande ist, wenigstens von ferne sich vorzustellen, worauf der grosse Reiz dieser Wirkungen beruht, so versagt Bild und Wort gegenüber den andern sinnlich noch wirksameren Schönheiten, dem Licht und der Farbe. Die so nötigen Dunkelheiten, ohne die solche Orientbilder leicht verblassen aussehen, geben dem Künstler das dunkelhäutige Nubiervolk, die Pferde, und die schönen prächtigen Stoffe, hie und da ein Kopf, nur ganz selten einmal ein dunkler Punkt in der Landschaft. In der Symphonie von hellem Blau, blitzendem Weiss und strahlendem Gelb, die über der Natur liegt und die durch das freie Spiel der Reflexe und der Rückstrahlungen von dem matt veilchenfarbenen Gestein oft einen irisierenden Gesamtton wie bei schimmernden Opalen annimmt, wirken die Figuren in dunklen oder bunten Gewändern wie tiefleuchtende Pfeiler in der farbigen Gesamthaltung. Das romantisch Orientalische, die Freude an glühender Farbe, die Slevogt schon hatte, als er noch bei Wilhelm Diez war und die er damals als münchener Atelierkultur pflegte, die er dann, als er sich dem Pleinair zuwandte, sich leidenschaftlich zu erhalten bemühte, fand hier, als er nun wirklich dem orientalischen Leben gegenüber-

MAX SLEVOGT, SANDSTURM IN DER LYBISCHEN WÜSTE

MAX SLEVOGT, BOOT AM GRANITFELSEN

stand, ihr eigenstes Gebiet. Delacroix hatte es in diesem Punkte vergleichsweise leichter. Er brauchte den Realismus nicht; und er war schöpferisch von einer so schlafwandelnden Sicherheit, dass er, auch wenn er im Atelier stand, in seiner höheren Sphäre Farben auf die Leinwand zauberte, die wie Juwelen funkelten, und dass er, wie er sagte, noch aus dem Schmutz der Strasse das Kolorit eines leuchtenden Blumenstrausses schaffen konnte. Wer durch den Impressionismus hindurchgegangen ist und nur malen will, was er sieht, steht hier etwas mit gebundenen Händen. Hier geht immer oder fast immer eins auf Kosten des andren, Licht oder Farbe. Dass es Slevogt bei diesem Realismus gegenüber der Erscheinung gelungen ist, sich beides zu erhalten, die Farbe, die Lokalfarbe auch unter der lichtreichsten Luft noch leuchten zu lassen wie Rubine, Smaragde, Saphire und Opale, liegt daran, dass er mit unerhörter Sicherheit die Erscheinung anpackt, einen Augenblick lang, so wie sie vor ihm steht, dass er nicht lange fragt, wie sie im nächsten Augenblick sein muss, und dass er dieses farbige Ganze blitzschnell umsetzt in seine Skala und dass sie ihm sofort zum Kompositionsmittel wird. Er kam nach Ägypten, als er das Gesetz des Valeurs, in jahrzehntelanger Arbeit am Impressionismus erprobt, schon in sich trug und vor den neuen Gegebenheiten nicht erst zu „üben" brauchte. So wie ein wirklich geborener Musiker, wenn er die Violine aus der Hand legt, plötzlich Viola spielen kann. Die neue Tonart, der neue Schlüssel, macht ihm kein Kopfzerbrechen, weil er das Gesetz in sich trägt und es ihm ganz in Fleisch und Blut übergegangen ist. —

Man hat in letzter Zeit gelegentlich gesagt und auch geschrieben, Slevogt sei wohl ein hervorragender Zeichner aber kein eben so guter Maler. Das ist natürlich in dieser Schroffheit irreführend, denn beim Impressionismus ist das eine nicht denkbar ohne das andre, beides fliesst ja aus derselben Quelle. Wenn Slevogt im Laufe des letzten Jahrzehnts sich mit leidenschaftlicher Energie der Graphik zugewandt, und auf diesem Gebiete, besonders in seinen Illustrationen, sehr Bedeutendes geschaffen hat, und wenn gegenüber dieser Thätigkeit bei ihm die Pflege seiner Farbe und seines Kolorismus manchmal etwas zurücktrat, so handelte es sich hier keineswegs um eine Einseitigkeit, sondern nur um einen Ausgleich der Kräfte. Seine Zeichnung, sein Sinn für Form, ist sicherer und grösser geworden,

MAX SLEVOGT, SEERÄUBER

MAX SLEVOGT, LYBISCHE WÜSTE

und hier liegt vielleicht der Grund dafür, dass sein Impressionismus persönlicher geworden ist. Zeichnen in seinem Sinne ist eben charaktervolle Darstellung der lebendigen Form im Raum. Weil er in den letzten Jahren soviel gezeichnet und sowohl Form wie Bewegung studiert hat, beherrscht er jetzt den Raum mit um so grösserer Sicherheit — er fühlt immer instinktiv, wohin die Akzente gehören, ganz gleich, ob diese Akzente nun schwarz oder farbig sind. Sieht man seine ersten rein impressionistischen Arbeiten an, die vor etwa sechzehn Jahren entstanden, beispielsweise die „Landschaft mit dem Maximilianeum", oder den „Papageienmann", und vergleicht sie mit den ägyptischen Landschaften, so fühlt man sofort die Unterschiede. Damals überwog das Malerische, die Herausstellung des Problems von Licht und Farbe in ihren Wechselbeziehungen. Licht und Farbe waren bisweilen so stark, dass sie die Form ein wenig schädigten. In der Maximilianeums-Ansicht ordnen sich die verschiedenen Pläne nicht ganz klar, vielleicht wegen des Fehlens formaler Akzente, und der „Papageienmann" scheint ein wenig Knochenlos, infolge der dominierenden Rolle der strahlenden Farbe. Heute dagegen ist alles im Gleichgewicht — es ist, grob ausgedrückt, der Unterschied zwischen Claude Monet und Edouard Manet. Die stählerne Zeichnung, fest, aber beweglich, wie bei einer guten Degenklinge, hält das Gleichgewicht zu der leichtfliessenden Farbe. Wie auf dem Bilde der „Kamelreiter" die beiden Tierkörper in ihrer mit schwierigsten Verkürzungen aufgebauten Gruppierung dastehen, wie die Massen voneinander gelöst sind und doch ein Ganzes machen, wie die wenigen suggestiv hingesetzten Striche die Gruppe modellieren, ganz fest, und wie doch dabei das etwas Knochenlose dieser unangenehmen Tiere noch fühlbar bleibt, das ist beste malerisch-zeichnerische Einzelform. Die „Badenden Jungen" und die „Nubierinnen" würden in ihrer zeichnerischen Energie auch als Lithographien

MAX SLEVOGT, NIL BEI ASSUAN

MAX SLEVOGT, NACH SONNENUNTERGANG (LUXOR)

herrlich wirken, und die „Seeräuber“ mit ihrer Doppelbewegung, dem runden, schweren Rollen der Tiefendrehung im Rudern und der ins Profil ausfahrenden Geste des am Bugsprit des Bootes Stehenden sind in dieser Erscheinungsstärke, in dieser Phänomenität, nur möglich bei einem Künstler, der den menschlichen Körper in all seinen Äusserungen und Möglichkeiten so vollkommen beherrscht, wie dieser hervorragende Zeichner. Jeder Strich, jeder Fleck drückt eine Funktion aus. Überall giebt die Linie nach unter dem Rhythmus der Gesamtbewegung, die als Einheit im Licht empfunden ist. Von der unbeirrbaren, auch durch stärkste Leuchtkraft glühender Farbigkeit nicht mehr gestörten Sicherheit in der Darstellung charaktervoll gesehener Form, geben die beiden Innenbilder, der „Gebetsstunde“ und der „Arabischen Schule“ eine schlagende Vorstellung, und in dem „Rufenden Reiter“ haben wir ein Paradestück Slevogtscher Zeichenkunst mit dem blitzschnellen Erfassen rasender Bewegung. Er fliegt dahin und man glaubt ihn schreien zu hören.

Prachtvoll sichere Form und Bewegung, herrliche Leuchtkraft der Farbe und strahlendste Helligkeit, geschlossene Komposition und schwellender Raum, aus diesen Elementen hat der Künstler seine Bilder aufgebaut, um einen Widerschein zu geben von einer grossartigen und bezaubernden Welt. Man fühlt Natur in diesen Werken und eine begeisternde Schönheit. Vielleicht ist das Grundgefühl, aus dem heraus es den Künstler zum Schaffen trieb, romantischer Art. Aber eine Romantik, die mit beiden Füssen fest im Wirklichen steht, die nicht träumt, nicht sentimental schlummert und in unklaren Gefühlen schwelgt, sondern die Augen weit aufmacht und sich glücklich begnügt mit dem Sichtbaren und seiner Schönheit. In der Empfindung voll Gefühl, in den Mitteln durchaus wahr, durchaus realistisch. Als Slevogt aus Ägypten zurückkehrte und, vielleicht überrascht, in seiner Wohnung vor dem Bild von Manet stand, das er einmal in seiner „graphischen Periode“ eintauschte gegen eine Reihe seiner Illustrationen, als er diese „Strasse mit den Fahnen“ wiedersah, die ihn früher so lebhaft angeregt hatte, da mochte er sich sagen, dass er nun eine Art Waffenbruder des verehrten Meisters geworden sei.

Der Künstler hat gewünscht, dass diese Serie

ägyptischer Bilder geschlossen beisammen bleibe. Er mochte fühlen, dass er hier einen Höhepunkt erreicht hat und dass man dergleichen nur einmal macht. Sein Wunsch ist ihm durch den Ankauf der Dresdener Galerie erfüllt worden, und der Glückwunsch; den man angesichts dieser Leistung äussert, gilt beiden in gleichem Maasse: dem Künstler und dem Museum.

MAX SLEVOGT, NUBISCHE JUNGEN IM KAHN

MAX LIEBERMANN, KLEINKINDERSCHULE. 1875
BESITZER: ALBERT FREUDENBERG, BERLIN

LIEBERMANN — CORINTH

VON

JULIUS ELIAS

Eine umfassende Doppelausstellung im Hause Fritz Gurlitt, das sich lebhaft regt und rührt trotz der Kriegsnöte, gewährt den äusseren Anlass für die folgenden Bemerkungen. Dieses ist auch die Zeit der künstlerischen Selbstbesinnung; wir dürfen und sollen eine Bilanz ziehen, nicht in chauvinistischem Stolz und in blinder Ableugnung und Verkennung dessen, was Deutschland fremder Kunst verdankt, und was die Überlegenheit zumal der französischen Malerei ausmacht. Überzeugung bleibe Überzeugung; in die mentalen Fehler unserer Feinde werden wir nicht verfallen. Wir wollen nach wie vor Deutsche sein und doch Europäer bleiben. Jener Herder, den Goethe schildert: „begierig zu ergründen, Wie überall der Menschen Sinn erspriesst", ist der künstlerische Deutsche schlechthin. Unsere Malerei wurde in einem fragmentarischen Dasein, sie hatte Epochen der Verwirrung und der Erleuchtung, ihrem Fluss fehlten Antriebskräfte und Rhythmus, deshalb war sie auf das Ausland angewiesen. Ihre Bedeutung beruht nicht auf einer Evolution, sondern auf einzelnen Persönlichkeiten, die die Fackel des Wettlaufs ausbrannten und sie nicht weitergaben, nicht weitergeben konnten an Folgegeschlechter. Überschaut die gewiss nicht karge Reihe! Alles Posten für sich, zumeist so

wohlverwahrte Posten, dass sie sich gegen die Zumutung, Schule zu machen, wie gegen eine Beleidigung gewehrt hätten. Geben wir uns Rechenschaft über deutsche Malerei in so erregten Tagen, so können wir unsere Eigenart, den Wert, worauf wir stolz sein können, in den Individualitäten suchen, die auf deutscher Erde von Zeit zu Zeit gediehen sind. Unter den Lebenden sind es zwei Gestalten, um die unsere Erinnernng gern schweift, um den einen mit ungeteilter Sympathie, um den andern in ihm; — hier ein Elastischer und sehr früh Ausgereifter, der immer neugierig auf sich selbst ist, mit grosser Leichtigkeit produziert, ein Werk rasch neben das andere setzt, wirksame und amüsante, doch auch sehr ungleiche Werke; dort ist die Arbeit Sorge, hier ein fröhliches Metier; dort ist vor jedem neuen Werk ein neuer Kampf, Demut, Schamgefühl, also Naivität; hier ein temperamentvolles Weitergleiten oder Weitergetragenwerden in die Breite. Den Liebermann müssen wir lieben; mit dem Corinth

MAX LIEBERMANN, HOF DES WAISENHAUSES IN AMSTERDAM. 1786
BESITZER: WILHELM V. BODE

„mit zweifelnder Bewunderung“: Liebermann — Corinth. Ihnen aber, Wolfgang Gurlitt, sei der Rat gegeben, demnächst eine andere Parallelausstellung zu organisieren, mit der Aufgabe: Wilhelm Trübner — Max Slevogt.

❄

Wer auf Formeln Wert legt, kann feststellen: Liebermann, das ist die Entwicklung — Corinth, das ist die Expansion. Dort erreicht ein Mann typische Bedeutung mit seiner Zeit und für sie; die fortwirkende Zeit ist sein Spiegel, und sie spiegelt sich mögen wir zu Zeiten gern beisammen sein. Von Degas, der jetzt in Paris mit den Rasenden rast, wird ein kostbares und tiefes Wort berichtet. Man unterhielt sich in seiner Gesellschaft über einen grossen Künstler, der um der melancholischen Wesenheit seines Schaffens willen auf die Farbe und auf alle die reizenden Hilfsmittel verzichtete, die die elementare Natur darbietet, und selbst doch ganz gewiss die rosige Frische der Menschenantlitze, das warme Sonnenlicht, das erquickende Grün der Wiesen herzlich geliebt habe; da meinte Degas: „Toutes les belles

MAX LIEBERMANN, SPITZENKLÖPPLERIN. 1881
BESITZER: FRAU M. LEVYSOHN, BERLIN

choses ne sont-elles pas faites de renoncement?" Diese Entsagungsfähigkeit, dieses Genie der Auslese und Vertiefung, wie es die grossen Meister von geoffenbarten Werken hatten, war immer Liebermanns, nie aber Corinths Sache. Bei Liebermann jede Schöpfung eine schwere Geburt, ein sich Losringen aus den Eingeweiden, eine Enthüllung für den überraschten Künstler und für die Welt; bei Corinth kommen die Werke wie aus dem Nichts gesprungen — in lustigen Improvisationen: ein sinnenfroher Genussmensch, der mit leidenschaftlicher Willkür die höchst stoffliche Natur der Menschen und Dinge aufrafft und restlos sagt, was er sieht. Corinth rennt durch Welt und Natur, während Liebermann Natur und Welt viel zu heilig hält, um sich an der Oberfläche genügen zu lassen und sich nicht das Höchste an Ergründung und Beseelung abzuzwingen.

⁂

Vierzig Bilder; eine Quintessenz. Liebermanns Lebenswerk — ohne der Zukunft vorgreifen zu wollen; dieser ältere Knabe ist ja doch so frisch und lebendig, dass allerlei neue Teufeleien, wie Henrik Ibsen zu sagen pflegte, von ihm zu erwarten sind. Denn immer noch, wenn Epochen und Manieren bei ihm erschöpft zu sein schienen und man geneigt war, zu sagen: jetzt ist der Ring geschlossen, jetzt ist die Lebensarbeit fertig, — immer noch kam diesen Rastlosen und Rüstigen die unerwartete Erleuchtung. In Stücken, ruckweise verlief diese Entwicklung: als ein Neuanfang erschien es stets und war doch ein neues Glied in der Kette, deren eigenartige Formung die Natur selbst, der Herr über alles Künstlerschicksal, sich vorbehalten zu haben schien. Auf die Schulen von Berlin und Weimar folgte Munkacsy; dann Fontainebleau und Holland, dann abermals Fontainebleau und Bastien-Lepage (die Biographen Liebermanns sind um diesen Punkt stets herumgegangen); zwischendurch immer wieder Frans Hals und Menzel; dann mit Betonung Degas' farbige Pointierungskraft sowie zeichnerische Beweglichkeit und Gesammeltheit, und endlich, in einem Abschnitt grandioser Wiedergeburt, Eduard Manet. Diese Namen stellen keine Abhängigkeiten, sondern Erneuerungsmotive, die Helfer für die ununterbrochene Ergiessung des persönlichsten Künstlerwesens und -willens dar. Insbesondere ist zu bewundern, wie Liebermanns koloristischer Stil in dauernden Vereinfachungen sich entfaltete, wie der schwere Fluss seiner Farbe

sich aufhellte und verdurchsichtigte, wie die Farbe, nach Abstreifung letzter Kreidigkeiten oder Trübheiten wahrhaft schön wurde, schimmernd und glänzend, voll temperiertem Rhythmus.

Liebermann hat es sich nicht leicht gemacht, und auch den anderen nicht, die ihn durch die Hemmungen und Überwindungen seines Künstlerwandels begleiteten. Jeder Spätling will heute seinen Liebermann entdeckt haben und glaubt, die paar heit; denn im Wie seiner Darstellung hat Liebermann stets die äusserste Note gesucht, und die brachte ihm Schönheit. (Ein Original von Kritiker drückte das Ding einmal so aus: „Le peintre a ramassé un excrément et il nous donne une fleur".) Und ferner, was den „Naturalisten" betrifft: setzen sich drei gleichgeartete Begabungen hin, denselben Flusslauf oder dieselbe Kathedrale oder dasselbe Motiv von blühenden Fruchtbäumen zu malen, in

MAX LIEBERMANN, SCHWEINEKOBEN. 1887
BESITZER: BRUNO CASIRER, BERLIN

Kritiker der Avantgarde zurechtweisen zu können mit billigen Formulierungen, die nur offene Thüren einrennen. Da verkündet jemand: andere hätten nur die Wahrheit in Liebermanns Werk gefunden, er aber sage uns, dass es die Schönheit sei, die das Werk dieses Meisters ausmache. Als ob es noch einen Menschen auf der Welt gäbe, der Liebermann für einen „Naturalisten" hält. Wir haben einst gesagt: Liebermann ist die Wahrheit; aber wo ihr daran Hässlichkeit seht, da sehen wir nur Schön- der Absicht, die Natur genau zu kopieren, so werden dennoch drei ganz verschiedene Bilder entstehen: der Maler giebt eben nicht die Natur wieder, sondern seine Vision von der Natur; am farbigen Abglanz hat er das Leben, seine Persönlichkeit schreibt sich ins Bild. Das sind alte, zur Banalität gediehene Sprüchlein aus unsern grünenden Tagen. Doch ihre Wiederholung liegt nahe, weil heute der Versuch gemacht wird, mit Wortgold umgeprägte Trivialitäten als neue Münze in Umlauf zu setzen.

MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE STRASSE. 1890
BESITZER: FRAU M. MAUTHNER, BERLIN

Man bringe kleinere, man bringe grössere Sammlungen Liebermannscher Kunst, man bringe Werke aller seiner Entwicklungsstufen und Manieren, oder man wähle aus begrenzteren Gebieten aus oder man schneide ab, etwa mit dem letzten Viertel der neunziger Jahre: immer wird sich doch der ganze Liebermann, der Kulturfaktor Liebermann fassen lassen. Er hat einst unserer Kunst den Weg nach Frankreich und Holland gewiesen. Nach Frankreich waren manche vor ihm gegangen. Sie haben dort zumeist als Historienmaler und Novellenerzähler Geschmacksbildung gesucht und sich allerlei schöne Handwerkseigenschaften erworben. Liebermann fand dort anderes: den Geist der Zeit, und er nahm, in allmählichem Terraingewinn und allerlei Schwankungen, als Maler entschieden Stellung zu ihm. Er begann da, wo alle moderne Kunst begonnen hat: beim Demokratisieren. Er führte den Bauer und Arbeiter in unsere Kunst ein. Er richtete das Auge auf eine primitive landschaftliche Natur. Er malte herb, trotzig, ehrlich. Die Linie zeigt das Gegenteil von Eleganz und Flottheit: eine schwere Melodie. Den Rhythmus mühsam vorwärts bewegter, stampfender Holzschuhe. An den Bauer hatte sich auch eine Generation vor ihm gehalten: die Knaus, Defregger, Vautier, Zimmermann; sie belustigten sich und andere sozusagen mit der Bauernschaft. Durch Liebermann aber trat der Helote in die Kunst ein, der schweigsame, stumpfe Knecht der Arbeit, der Sklave der Scholle, die er bebaut. Dieses Sklaventum des niederen Mannes war ihm etwas Heiliges. Vor aller Tendenz wurde Liebermann dadurch behütet, dass er mit der Idee zugleich seinen malerische Art fand. Nicht sofort, denn zunächst sah er Millet noch durch das Auge Munkacsys, der an den Altmeistern klebte (wie ja auch die Volksgestalten, die er in seiner Munkacsy-Periode malte, mehr Masken als Menschen sind, das heisst etwas typisch Abstraktes). Dann aber im sorgsam geübten Naturstudium, das er nach Frankreich in Holland fortsetzte und abermals in Frankreich betrieb, holte er sich den eigenen Stil.

Er liess landschaftliche Stimmungen in die Welt seiner Gestalten hineinklingen. Er studierte den Mutterboden seiner Gestalten und die Atmosphäre, in der sie lebten und atmeten. Als Deutscher hatte er eine bestimmte Vorliebe für die schweren, halbkühlen, halbwarmen Effekte, für das rieselnde Grau, für die atmosphärischen Reize, die auf Melancholie gestimmt sind. Er entdeckte die Poesie des Windes, der in den Haaren und Gewändern der Menschen zaust, er empfand die Sehnsucht, die das Auge des Aufblickenden in die eilenden Wolken bannt. Und er schilderte die Sonne als eine Alltrösterin. Wenn

sie durch das Laub alter Bäume und ragender Büsche zittert und in spielenden Flocken über die Wege tanzt, an denen greise, erschöpfte Menschen sitzen, ihnen zur Lust und Augenweide. Oder wenn sie verklärend durch die enge Stube der armen Bauern und Arbeiter blitzt. Oder wenn sie als rötlicher Abendschein in duftigen Streifen am Horizont eines weiten Feldes liegt, das den Tag über ein Feld der Mühsal war, und in den Beladenen und Verzweifelten und Müden eine leise, ferne Hoffnung weckt. Und er malt die thauige, bläulich dampfende Dämmerung, deren Kühle früh zur Arbeit aufrichtet und spät wieder die Erquickung bringt. So erhält Liebermanns strenge Wahrkunst einschmeichelnde, abdämpfende, versöhnende Gefühlswerte, so eine heitere Harmonie. Und dann ein Metaphisches. Der Impressionist giebt etwas, das sich schwer mit Worten ausdrücken lässt: das ist der Erdgeruch, der aus der frisch umbrochenen Ackerscholle strömt — der Duft und Dunst der lichtdurchwogten Lüfte — der Salzgeschmack der Niederungen — die Feuchtigkeit der Flussgebiete — das bedrohliche Brüten überspannter Atmosphären — die mystische Sehnsucht, die über der Weite der Felder liegt — die Unruhe der Winde — das Schweigen, wenn alles Leben stillsteht — zögernde Sonnen und scheue Dämmerungen — und in den menschlichen Behausungen der Dunstkreis der Kreatur.

Dieser Wahrkunst zeigte sich ebensowenig wie dem Genie Millets die „lustige Seite des Lebens“; doch ebenso wie Millet zeigte sich dem Deutschen Liebermann im Kreise harter Lebenstätigkeiten und rauher Naturbedingungen immer das Menschliche — die Poesie. Für das „Genre“ setzte er das Leben ein, das allereinfachste Leben. Er malt rüstige Bäuerinnen, die im Garten auf den schwellend grünen Rasen Wäsche zum Trocknen hinlegen oder an Seilen gegen den blauen Himmel spreiten: wer hat hier zu Lande vor ihm in dieser Art das volle schimmernde Weiss auf ein saftiges Grün oder ein tiefes, duftiges Blau gesetzt, dass es lebendig und glänzend hinein schneidet? Er malt die Greise des Spitals, lange, hagere, abgelebte Menschen und ihr in schwermütiger Stille verfliessendes Dasein. Er malt die elenden Behausungen des bäuerlichen Arbeiters: Wohnräume, Kammer, Scheuer, Stall, Küche in einem; das ärmliche Essen wird aufgetragen; die Leute beten; ein Sonnenstrahl hüpft nach vorn bis zu den Betern; wie eine heilige Schilderei. Oder er malt auf weiten Höfen die Mädchen des Waisenhauses, die melancholisch in langen Reihen sitzen, bei eintöniger Arbeit, und heimliche Gedanken spin-

MAX LIEBERMANN, NETZFLICKERINNEN. 1884
BESITZER: BRUNO CASSIRER, BERLIN

nen. Er malt das Kartoffelfeld im Abendglanze des Spätsommers: im aufgerissenen Boden hockt eine brutale Gestalt und scharrt und gräbt und zieht; unendlich erstreckt sich das Feld der Sorge. Oder er malt gebeugte, blutleere Greisinnen, die einsam in hellen Kammern hausen und bei ihrer stumpfen Arbeit frösteln, indessen der Frühling einen ersten schnellen Blick durchs Fenster sendet. Dann Leute gegen den Wind schreitet, rückwärts, und das Netz weiter zieht. Die Vorderste und Grösste, die ganz aufrecht steht — eine Figur, in der Liebermanns Kunst zu höchster und tiefster Ausdrucksfähigkeit gelangt ist. In den Meeresgebieten, in Holland, lernte Liebermann, bestärkt von Jozef Israels, das Bauernideal Millets in ein Schifferideal hinüberzuführen: Liebermann hat die Holzschuhe, die weissen

MAX LIEBERMANN, ALLEE. 1895
BESITZER: KOMMERZIENRAT J. CASSIRER, BERLIN

des Handwerks; Schuster in schwüle Stuben gepfercht; auf- und abwandelnde Seiler; Weber am Webstuhl, alte graue Menschen; oder auch Mädchen beim Flachsspinnen in niedriger, tiefer, vielfenstriger Scheuer — lautlos vorwärts-, rückwärtsschreitend. Und dann die Hauptmalerei der Netzflickerinnen; eine Studie zum Bilde ist vielleicht das stärkste Stück der Gurlittschen Ausstellung: es stellt die wesentliche Figur der so naturgegebenen Komposition dar: das junge Mädchen, das schwer Hauben, die Teerjacken als malerische Gegenstände nach Deutschland gebracht.

Er ist in strenger, suggestiver Volkskunst ein Klassiker geworden. Und hier ruht der Kern seines Wesens. Und was er auch später an hohen und höchsten malerischen Schönheitswerten gefördert haben mag, bei gedehnten Gesichtskreisen, bei gesteigertem Weltgefühl: dies ist und bleibt der Kern und — seine Sendung.

❊

LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS MIT TOTENKOPF. 1896

BESITZER: DR. A. ULRICH, LEIPZIG

LOVIS CORINTH, MORGENTOILETTE

BESITZER: FRITZ GURLITT, BERLIN

LOVIS CORINTH, MÜNCHENS SCHLACHTHAUS. 1892

Einen solchen Kern und solches Samenkorn, am Tage der Garben zu reifen, hat Corinths Werk nicht. Bildete Liebermann seine persönliche Wesenheit in jeder neuen Schöpfung neu aus, so giebt es bei Corinth eine Anbetung seiner Persönlichkeit. Einer Persönlichkeit ohne eigentliche Feste und Stetigkeit; das schillert und glänzt und lockt und stösst wohl auch wieder ab. Kraft, doch oft auch fatales Bewusstsein der Kraft. Immerhin eine amüsante, sehr bewegliche Natur, die hundert Eisen im Feuer hat, die fast immer Überraschungen, doch kaum je Offenbarungen spendet. Kein Kulturfaktor wie Liebermann, aber ein Gegenstand geistigen Vergnügens, ästhetischer Reizungen, auch für kommende Geschlechter in vereinzelten Werken. Corinth erschien einst in Berlin, weil ihm München zu klein geworden war, fertig; und in Berlin wurde er sozusagen für Europa entdeckt. Dieser keck Gewachsene, Leichtherzige, Vielgewandte konnte natürlich kein Adept Liebermanns werden; er setzte sich zwar an den hohen Feiertagen respektvoll zu Liebermann in das Boot, das mit dem günstigen Winde der Opposition fuhr (die Opposition ist beiden ganz ausgezeichnet bekommen), nahm etliche Anregungen stillschweigend von ihm hin, nicht nur malerische, sondern beispielsweise auch die Kunstschreiberei, um ihr in einer Art Rotweinfidelität zu frönen: für gewöhnlich aber zog er unbekümmert seine Malerstrasse, an der rechts und links grüne, fette Weide lag, und über der der Himmel voller Geigen hing.

Vor zwei Jahren veranstaltete Corinth eine imposante Kundgebung; er machte, durch eine märchenhaft grosse Sonderausstellung die Probe auf das Exempel seiner Beliebtheit. Sie gelang glänzend; es zeigte sich, dass er — dank einer, alle Bande frommer Scheu sprengenden, überwältigenden Stoffmasse — für jeden etwas mitgebracht hatte. Wie warmer Frühlingsregen sprühten Sujets, Stile, Manieren nur so über die Beschauer hin, dass sie

LOVIS CORINTH, BILDNIS. 1906
BESITZER: FRITZ GURLITT

kaum zu Atem kamen. Das Ganze bot den Eindruck beängstigender Vollendung, einer Reife, die wie Ungesammeltheit wirkte. Für die Unternehmung Gurlitts wurden nur 36 Leinwande ausgewählt, — und doch derselbe, etwas schmerzende Eindruck kehrt wieder. Ein Virtuose des Überschäumens, des malerischen Affekts und Effekts, ganz in sich abgeschlossen schon in einer Lebenszeit, da der künstlerische Mensch eigentlich noch im Alter der Erwartung steht. Ich schrieb 1913 den Satz und kann ihn heute wiederholen: Sehr wenige Arbeiten, die aus einem Guss gelungen und innerster Notwendigkeit entsprungen sind; nicht eben „grosse" Werke, vielmehr grosse „efforts" — aber auch nicht eine Leistung, die nicht wesentliche Schönheiten, Bruchstücke von Vollkommenheiten darböte, die nicht ein strotzendes, unüberwindliches Talent verriete, ja manchmal etwas Geniales . . . Corinths Werk ist mehr ein menschliches, als im höchsten Sinne künstlerisches Dokument; weil aber seine, eines fegenden Furors volle Persönlichkeit sich völlig ausgab, völlig auch fremde Anregungen in sich verarbeitete, so verleihe man ihm getrost meisterliche Ehren und bereite man ihm seine gewisse Stellung in der Kunstgeschichte.

Für Corinths Art entscheidend wurde die zeich-

nerische Basis, die er in Frankreich legte; sie verknüpft ihn am entschiedensten mit der Tradition. Am Impressionismus geht er 1886, dem Jahre der Gipfelung, achtlos vorüber; die Werte des Pleinair, die luministische und atmosphärische Landschaftsmalerei erkannte er nicht: ein Mangel, der ihm immer blieb. Hat seine Wirklichkeitsmalerei mit Landschaftlichem etwas zu thun, so verfällt Corinth auf Kompromisse, die eine merkwürdige, er in seinem flotten, frechen Legendenbuch erzählt, wie er häufig nach der abstrakten Aktzeichnerei seiner Akademie zu einem benachbarten Metzgerladen ging und die Malbarkeit dieser schönen bluttriefenden Fleischfülle erwog, — so haben wir da etwas von Courbets Geist. Als Lernender um die Formsicherheit gründlich bemüht, wird er andrerseits von der Intensität des physischen Lebens gepackt, die durch Courbets Arbeit geht, hat er die

LOVIS CORINTH, STILLEBEN MIT FIGUR. 1901
BESITZER: ARTUR KRAFT

immer wiederkehrende Unverschmolzenheit der Dinge verursachen. Sein Elan versagt vor der natürlichen Aufgabe: alles Ferne ist nah, ganz vorn; zumal auf den grösseren Kompositionen; wo der Raum weit und tief und luftig beherrscht sein will, da wird nur eine Fläche ausgefüllt; die Gestalten treten sozusagen in einer Reihe an. Malerische Anregungen aber holte er bei den Frühitalienern, bei Rubens, Jordaens und Courbet. Mit naiver Koketterie hat Corinth selbst sich später dem Rubens und dem Courbet verglichen. Und wirklich, wenn sinnlichsten Visionen, wie in seiner Königsberger Kunstschulzeit, wo er es auch mit den Fleischern hielt. Die Masse und Wucht viehischer Kreatur, die Dichte und Fülle tierischen Wuchses — das lockte Courbet, das lockte auch Corinth: in den „Schlächtereien“ macht farbig sich frei, was an kompakter Naturkraft in ihm ist. Aber auch das farbige Feingefühl, das entweichenden Lebensenergien nachwittert: wie zart kann seine Palette sein, wenn sie den leis erbleichenden Perlmutterton der tierischen Eingeweide wiederzugeben strebt.

LOVIS CORINTH, BAUMSTUDIE. 1878

Diese Welt hatte nichts für ihn, was nicht malbar gewesen wäre. Um Stoffliches war er nie besorgt. Sein Heim war sein Atelier, und von Modellen wimmelte es um ihn. Sein Heim und zugleich eine Art Festung. Ich glaube nicht, dass Corinth irgendein Bild im Freien fertig gemalt hat. Daher wohl auch der durchlaufende Grundton eines hohen, starken Blond, der letzten Endes auf Uhde zurückgeht. Er treibt zunächst also Kunst auf materialistischer Grundlage; was neben ihm, in nächster Lebenssphäre, geht und steht, kreucht und fleucht, atmet und hantiert, kommt ihm gerade recht zum Malen: Vater, Weib und Kind, Freunde und Freundinnen. Es ist ihm gewissermassen Ehrensache, mit der ganzen Bande auf der Leinwand ins Reine zu kommen. Und für ihn als Künstler sind sie Lebens- und Gefühlsfrage, diese Rembrandt-Saskia-Stimmungen, diese Kinderstubenpoesie und diese Bespiegelungen der eigenen athletenhaften Daseinsempfindung mit ihren makabren Hintergründen. Man mag von manchen dieser realistisch-phantastischen Porträts sagen: ein guter Zuschuss Pose ist dabei — doch es giebt eine Art Pose, die schon wieder Natur geworden ist.

Corinths Verhältnis zur Natur ist ja doch nicht rein und unverwickelt. Es ist problematisch wie der ganze Kerl. Der Spiegel seines Auges kann nicht immer ungetrübt und ganz treu sein, weil der Spiegel seiner burschikosen, witzigen Seele dem Auge oft sehr benachbart ist und ihm burleske, karikaturistisch umwertende „Transpositionen" unterschiebt. Seine Abschriften der Wirklichkeit haben komische Unterstreichungen. Ich formulierte einmal: Corinth kommt naturalistisch-wuchtig, romantisch-realistisch, realistisch-idyllisch und visionär; kurz, er übt alle die Tonarten, für die das Lexikon heutiger Kunst nur Fremdwörter hat. Seine farbig-lineare Ausdrucksfähigkeit hat einen lustigen Elan, eine himmlische Bravour: er schreibt drastische Trauerspiele, fröhliche Blutvergiessen, turbulente Grabesstimmungen, fesche Volksmeuten, grotesk sich enthüllende Liebesbrünste und Sinnenlüste, mit unbesorgt gleitender Rhythmik hin... Ebenso geringe Sorge bereiten ihm Religion, Sage und Geschichte. Ein wahrer Hexensabbat von Ungelehrsamkeit; aber scherzhafte, genrehafte Eingebungen von so unterhaltsamer Dämonie, von so hüllenlosem Esprit, von so dramatischer Bewegtheit, dass man an die kleinen Wunder der grossen Parodisten, der wahrhaft künstlerischen Blageure erinnert wird. Voll derber Teufeleien sind seine Passionsbilder — man sehe sich die Lümmel von Henker auf der „Kreuzigung" an. In Fanatikern und Heiligen wittert er geheimes Narrentum. Die „badende Susanne" ist eine geniale Grimasse. Die Schilderungen aus dem klassischen Altertum — „Kindheit des Zeus", „Urteil des Paris" — sind allerbeste Mischung aus Offenbachs Grazie und Heines melancholischer Lehre vom Auf- und Niedergang der himmlischen Dynastien („Götter im Exil"). Doch wo Corinth religiöse Gegenstände (wie auf der „Pieta" oder dem „Weib des Uria") in absolutem Ernste, mit Zügelung seines satt-ironischen Temperaments ergreift, da wird er akademisch, maskenhaft, unglaubwürdig.

Nehmt alles in allem: Corinths Werk ist witziger Schönheitskultus. Das ist nicht das Grösste, doch etwas Grosses. Es giebt nicht viele seines Schlages.

HOORN, HÄUSER MIT ZWISCHENGÄRTEN

DIE HOLLÄNDISCHE STADT

VON

KARL SCHEFFLER

II

Man hat die holländische Architektur in ihrer wesentlichsten Erscheinung, wenn man das typische Wohnhaus betrachtet, wie es der besser situierte Bürger bewohnt (Seite 351). Dieses Haus ist ein Reihenhaus, schmal und hoch. Es hat nur eine Front von drei, nicht selten sogar nur von zwei Fenstern; Häuser von vier oder mehr Fenstern Front sind Ausnahmen. Es enthält drei bis vier Stockwerke, und einen Keller, der in der Regel zu ebener Erde liegt. Der Grundriss auf dem schmalen, tiefen Raum dieses Hauses ist seltsam, und nichts weniger als bequem. Die ausserordentliche Enge und Tiefe bedingt Räume, die im Hintergrund oft dunkel sind, ja, sogar Zwischenräume ohne Fenster, Treppen, die steil von Stockwerk zu Stockwerk führen und ein Wohnen in vielen Etagen zugleich. Aber die Macht der Gewöhnung, die Konvention lässt über die Nachteile völlig hinwegsehen; wir stehen vor der merkwürdigen Erscheinung, dass das moderne holländische Wohnhaus heute noch im Sinn des Mittelalters gebaut

Die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen sind nach Photographien hergestellt, die wir der Photographie-Zentrale des „Deutschen Museums für Kunst im Handel und Gewerbe" verdanken und die Dr. F. Stödtner, Berlin NW. 7, aufgenommen hat. D. Red.

HAARLEM, GASSE AN DER JANKIRCHE

Hof ein kleiner Garten war, zu eng für die Bewohner wurde oder als das Behagen nach mehr Räumen verlangte. Man rührte nicht an die Form der Baustelle, sondern baute in die Höhe. Und das geschah überall mit einer Konsequenz — bis heute —, dass ganze Städte wie auf Befehl gleichförmig gebaut zu sein scheinen. Und doch ist die holländische Stadt ein durchaus demokratisches und freies Gebilde. Zweierlei setzt zugleich in Erstaunen: zum ersten, wie getreu die Konvention überall befolgt worden ist, und zum zweiten, wie frei und naiv im Einzelnen dann doch vorgegangen ist. Der Effekt ist, dass sich das Uniforme und das willkürlich Malerische in einer wundervollen Weise durchdringen, dass man in der willkürlichen Fülle einen starken, ordnenden Rhythmus spürt und im Rhythmischen ungebundene Freiheit. Dieses Festhalten an der Tradition, trotz aller Versuchungen unserer Zeit davon abzuziehen und während in allen Ländern die Völker diesen Versuchungen mehr oder weniger unterliegen, macht das holländische Stadtbild zu etwas Einzigem; es bringt den mit nichts zu vergleichenden Charakter herein und erhebt ihn bis zur Stilkraft.

wird. Es ist im Grundriss ein Produkt der mittelalterlichen Bodenaufteilung. Diese schmalen, tiefen Grundstücke sind charakteristisch für alle nordischen Städte, vor allem für die Handelsstädte, die am Meer oder an einem schiffbaren Fluss liegen. In Gegenden, wo im wesentlichen Landwirtschaft getrieben wurde, schnitt man von vornherein die Grundstücke reichlicher und nach anderen Grundsätzen zu; in den Handelsstädten dagegen, wo sich die Bewohner möglichst eng um den Stadtmittelpunkt ansiedeln wollten, wo sie alle eine Front nach der Strasse, nach dem Wasser oder gar nach beidem zugleich haben wollten, kam man ganz von selbst bei der Bodenaufteilung dazu, das schmale, tiefe Grundstück als Einheit anzunehmen. Und das blieb auch so, als das einstöckige kleine Haus, dessen

Das typische Wohnhaus, um darauf zurückzukommen, stellt sich also als ein hohes, schmales Bauwerk von drei bis vier Stockwerken dar. Es ist aus Ziegelsteinen erbaut und hat eine sehr dunkle braun violette, fast schwärzliche Farbe. Die Fenster (Schiebefenster) sind sehr hoch; sie sollen in dem trüben Winterklima den tiefen Zimmern möglichst viel Licht geben. Die Hausthür ist in der Regel seitlich angeordnet; zu ihr führt eine Treppe mit einem einfach schönen Eisengeländer an der Mauer des Hauses hinauf. Bei den stattlicheren Häusern, wie man sie zum Beispiel in Amsterdam an der Kaisergracht und Herrengracht findet, ist die Hausthür mit Gesimsen aus Haustein oder hell gestrichenem Putz umrahmt. Über der Thür wird dieses Gesimswerk dann oft wie eine Supraporte ausgebildet

DELFT, BRÜCKE ÜBER DEN DELFT

HAAG, BINNENHOF UND BUITENHOF VOM VIJVER AUS

und zu den darüberliegenden Fenstern als Umrahmung emporgeführt, so dass sich eine vertikale Zusammenfassung mehrerer übereinanderliegenderFenster ergiebt. Oben läuft ein ebenfalls helles Hauptgesims und darüber erhebt sich dann ein geschwungener oder gerader Giebelaufbau, in dessen Mitte sich ein Krahn zum Aufwinden der Lasten befindet. Denn da die Treppen eng und steil sind, kann nur mit Hilfe einer Winde manche Last ins Innere befördert werden; die Formen der Giebel sind sehr mannigfaltig; sie vor allem geben den Strassen die seltsam ausgezackten Silhouetten. Die Umrahmungen der Fenster sind weiss gestrichen, die Scheiben wenig durch Sparrenwerk unterbrochen und erscheinen sehr gross. Die Hausthüren sind meistens schwer und solide gearbeitet, es sind Werke eines noch fest in der Tradition stehenden Handwerks; sie werden noch kostbarer gemacht durch einen ausserordentlich sorgfältigen Anstrich mit dunkelgrüner, fast schwarzer Lackfarbe. Hier erkennt man, warum Holland das Land der edlen Lacksorten ist. Werke feinster Handwerkskunst sind auch die über den Thüren in den Scheiben oft eingelassenen Laternen. So eine mächtige alte Hausthür — zuweilen ist sie in der Mitte wagerecht geteilt, so dass man sie oben öffnen und unten schliessen kann, wie bei alten Bauernhäusern — mit Oberlicht und Laternen hat etwas schlechthin Vornehmes. Wie denn das Wohnhaus des wohlhabenden Holländers überhaupt etwas ganz Patrizierhaftes hat. Man käme in Verlegenheit, wenn man den „Stil" dieses Hauses bezeichnen sollte. Am ehesten könnte man noch von Barock und Empire sprechen, wenn man die Gesimse und Umrahmungen betrachtet. Aber auch diese übernommenen Formen sind ins Holländische übersetzt. Die Gesimse haben etwas Mastiges, Verschwommenes, die Formen sind fett, weich und vornehm behaglich. Da die bekannte ungemeine Sauberkeit hinzukommt, ist der Eindruck freundlich bei aller strengen, ja zuweilen totenpompartigen Düsterkeit und ganz und gar herrschaftlich. Auch wenn man von diesen Einfamilienhäusern einmal an geeigneten Orten die Hinterfronten sieht. Die sauberen Glasveranden, der wohlgepflegte, abgezirkelt kleine Gartenhof, die grossen Scheiben, die einen Blick quer durchs ganze Haus gestatten, die charakteristische Lokalfarbe der Ziegelsteine und die Abwesenheit jedes unnötigen Schmucks — das alles wirkt so sachlich und doch auch wieder so vornehm freundlich in aller Sachlichkeit, dass das Gefühl einer vollkommenen Lösung einer bestimmten Bauaufgabe erzeugt wird. Dieses holländische Wohnhaus ist durchaus bündig gebaut; es hat nicht starke Schatten- und Lichtpartien, sondern Flächen. Und da sich in der Strasse eine Fassadenfläche an die andere reihte, ergiebt sich eine Strassenwand von einer schönen architektonischen Gleichmässigkeit. Und es ergiebt sich ferner ein sehr starkes Tempo von Vertikal- und Horizontalbewegungen. Tendenzvoll vertikal wirkt jedes Haus durch seine schmale Höhe, horizontal wirkt die Masse der Häuser, weil die Uniformität der Bauweise lange gleichmässige Fensterreihen erzeugt.

VOLENDAM, DORFSTRASSE

Heimatlich fühlt sich vor allem der Norddeutsche von der Architektur der holländischen Stadt berührt. Er kennt sie aus Lübeck, Wismar, Hamburg und anderen Städten dieser Art. Viel-

HOORN, KANAL AM HAFEN

leicht darf man von dem Typus des schmalen hohen Hauses als von einem hanseatischen Typus sprechen. Denn man findet ihn eigentlich nur dort, aber auch überall dort, wo im Mittelalter die Hansa ihren Einfluss geltend machte. Je nach Bedürfnis und Sonderart ist dieser Haustypus an der Nord- und Ostseeküste, am Unterrhein und in Holland verschieden abgewandelt worden. Und innerhalb Hollands ist er auch wieder abgewandelt worden, je nachdem ob es sich um stattliche Bürgerhäuser, um Patrizierwohnungen oder um einfache Wohnungen für das Volk handelte. Wie immer die Norm aber auch variiert worden ist, die Grundform scheint überall durch und uniformiert die ganzen Städte.

Diese Uniformität ist nicht nur im Äusseren, sondern auch im Inneren; sie ist in der ganzen Denkart und Lebensführung. Darum konnte sie so frei und lebendig werden. Nicht nur die Fassaden und die Grundrisse der Wohnhäuser hat eine jahrhundertalte Konvention geformt; man erkennt das sinnreiche Walten dieser Konvention ebenso, wenn man von der Strasse her, eine unscheinbare Thür durchschreitend, einen der charakteristischen Wohnhöfe (Hofje), diese kleinen Wohnoasen im Getriebe des Stadtlebens, diese reizvollen Einheiten von Einfamilienwohnungen rings gruppiert um einen kleineren oder grösseren, gartenartig hergerichteten Hof betritt. Es ist überall derselbe Geist intimer Selbstbeschränkung, in den vornehmen Anlagen der Stiftshäuser und Stiftsgärten, in den langen Reihen an einer Wohnstrasse gelegener einfacheren Einfamilienhäuser und in den engen, sackgassenartigen Wohngängen, wo die Ärmeren in unglaublicher Abgeschlossenheit mitten in der Stadt hausen. Holland ist von altersher das Land der milden Stiftungen und gemeinnützigen Bauvereine, das will sagen, es ist das Land einer stark sozial denkenden Bauweise. Auch dieses verstärkt den Eindruck des Demokratischen, des ganz und gar Bürgerlichen, den die holländische Stadt macht. Die Gleichmässigkeit ist nirgend kommandiert, wie in gegründeten Fürstenstädten, sie ist von selbst entstanden, weil Gleichmass im Volke ist.

Und das ist im wesentlichen bis heute so geblieben. Bei Amsterdam sind grosse Vororte in den letzten Jahrzehnten entstanden. Man kann sie in ihrer tendenzvollen Uniformität nicht schön nennen, ja sie haben hier und da etwas sehr Kaltes und zuweilen etwas Schauriges; fast niemals aber begegnet man der Parvenuarchitektur der andern europäischen

AMSTERDAM, BEGINN DER HERRENGRACHT AN DER AMSTEL

AMSTERDAM, ACHTER BURGWAL

LEIDEN, DER STILLE RHEIN MIT DER MAREKERK

Städte, nirgend beherrscht der Vorstadtpalazzo, die Mietskaserne mit anspruchsvoller Gipsfassade die Strassen. Auch die neue holländische Stadtarchitektur ist aus der Tradition heraus gebildet. Auch in ihr herrscht noch das schmale Dreifensterhaus mit eigenem Eingang und leiterartig schmaler und steiler Treppe. Trotzdem in diesem Fall die Wohnung nicht einzeln gebaut wird wie früher, sondern gleich blockweise auf Vorrat. Ästhetisch ist das moderne holländische Haus mit den alten Formen nicht mehr zu vergleichen, aber es hat immer noch Charakter, es wird auf den ersten Blick als holländisch, als bodenständig erkannt. Und das ist mehr als man sonst von kontinentaler Grossstadtarchitektur sagen kann.

Man sieht aus alledem, dass die holländische Stadt eigentlich arm ist an Einzelwerten. Um so erstaunlicher ist es, dass der Eindruck des Ganzen so reich und eigenartig ist. Das, was man die holländische Stadtlandschaft nennen könnte, ist mit nichts anderm zu vergleichen. Es giebt stellenweis ähnliche Prospekte in Hamburg, Lübeck oder anderen nordischen Städten; aber nirgends ist der Charakter so rein, so modern mittelalterlich. Anderswo mischen sich immer neue, fremdartige Elemente hinein, die holländische Stadt aber ist etwas absolut Geschlossenes. Das rührt nicht nur von der einheitlichen Bauweise her, sondern auch von den Stadtgrundrissen. Es fehlen in der holländischen Stadt ganz die Sünden der modernen Städtebauer. Es giebt nicht die schnurgeraden Strassen, nicht die allzubreiten Boulevards und nicht die uferlosen Sternplätze. Die Grundrisse sind ebenfalls im wesentlichen noch organische Bildungen des Mittelalters oder der Renaissancezeit. Doch ist sogar das Systematische der Renaissanceanlagen in Holland in einer unnachahmlichen Weise nationalisiert worden. Man hat das Charakteristische der mittelalterlichen Stadtanlage und des Stadtplans der Renaissancezeit sehr anschaulich in Amsterdam nebeneinander. Dort kann man erkennen, in welcher Weise die systematische Stadterweiterung, die in Ringen um den alten Stadtkern herumgeführt worden ist, ins Holländische übersetzt worden

ist.* An Stelle der ringartig verlaufenden Boulevards sind wohlabgemessene Kanäle, mit quaiartigen, gemauerten Seitenstrassen ohne Abschlussgitter und bepflanzt mit dichten Reihen hoher Rüstern getreten. Diese peripherischen Strassen und Wasserläufe werden durchschnitten von vielen radialen Strassen, denen oft auch wieder ein Kanal oder gar ein breiterer Flusslauf folgt. Dadurch hat sich die Notwendigkeit vieler Brücken ergeben, die in weitem, flachen Bogen und mit schön verlaufendem Geländer allerorts über die Kanäle springen und dort, wo zwei Kanäle sich kreuzen, oft zu den reizvollsten Eckbrücken mit doppelter Bogenöffnung ausgebildet worden sind. Denkt man sich nun noch das lebhafte Gewühl auf den Quais, den Strassen und Brücken, das Treiben auf den Kanälen hinzu, so ergeben sich Bilder, die mit der Kraft unvergesslicher Erlebnisse wirken. Das Gesamtbild der holländischen Stadt ist malerischer Art. Man fasst nicht sowohl bestimmte Architekturwirkungen auf, als vielmehr ein unendlich wechselvolles und doch gleichmässiges malerisches Ganzes. Überall sieht man von den Wegen und Brücken tief immer in die Stadt hinein. Man blickt den Kanal hinab, wo hier Frachtkähne vor den angerussten Speichern liegen und dort am Quai bunte Blumen- und Gemüsekähne, wo die kleinen Dampfer pfeifend die Wasserstrasse entlang fahren und das ganze Getriebe eines Hafens sich entwickelt. Die schmalen hohen Häuser zacken mit ihren eigenwilligen Giebelformen die Silhouette phantastisch bewegt aus, vor den Hauswänden erheben sich die grünen Massen des Rüsternlaubes, rhythmisch den Blick in die Tiefe führend; dort aber, in der Tiefe, ragt im nebeligen Sonnenschein, hinter Masten und Giebelgewirr ein schlanker heller Kirchturm empor als beherrschender Akzent. Unbeschreiblich ist die malerische Fülle der Bilder. Jeder Ton ist kräftig und klar; unter den Baumreihen liegen klare Schatten und blitzen helle Lichter in

HOORN, HAFENEINFAHRT

* Bei diesem Anlaß sei das vortreffliche Buch R. Eberstadts „Städtebau und Wohnungswesen in Holland", das vor kurzem erschienen ist, empfohlen.

perspektivischen Verkürzungen, daneben dehnt sich die Wasserfläche, gegliedert von dem Halbrund der Brückenbogen, helle Brückengeländer glänzen eines hinter dem andern auf, aus Grau, Grün und dunklem Braun baut sich das Bild klar und kräftig auf und doch weich gemacht durch eine silbrig auflösende Wasseratmosphäre. Jede Form, jede Farbe hilft den Raum darstellen, das macht das Bild so malerisch; und von jedem Standorte eigentlich sieht man ein Motiv, so dass das Auge im stillen fortwährend Bilder komponiert. Das Geheimnis der malerischen Wirkung beruht darin, dass die Gegenstände alle aufs höchste Charakter, lebendige Grazie und Einheitlichkeit haben, dass sie aber nirgend selbstherrlich hervortreten. Es ist in diesen wasserreichen Städten Hollands, als wandle man durch einen nordischen Orient. (Eine Ansicht wie die auf dieser Seite abgebildete zum Beispiel, wirkt fast wie ein Prospekt aus Venedig.) Das Enge hat immer eine gewisse Wucht und Nachdrücklichkeit und das gross Angelegte verliert niemals eine feine Intimität.

Das gilt nicht nur für die Städte, sondern auch für das Land. Für dieses herrlich fruchtbare Land, in dem die Häuser so anheimelnd daliegen, — klein und anspruchslos, aber doch recht eigentlich nach dem Maass des Menschen zugeschnitten, — auf dessen weiten Flächen das Vieh weidet, die schmalen Kanäle sich parallel dahinziehen, Windmühlen ihre Flügel drehen, Holzbrücken mit japanischer Zierlichkeit über das Wasser hinüberführen und schöne Landgüter mit altem Baumbestand sich frei entwickeln.

AMSTERDAM, VOORBURGWAL MIT ST. NIKOLASKIRCHE

Auch die ländliche Bauweise wirkt durch ihre vornehme Phrasenlosigkeit; es ist eine veredelte, alten Konventionen unterworfene Nutzarchitektur, sie hat das Gute der englischen Profanarchitektur und ist doch ganz holländisch. Sie ist voller Lebensgeschmack. In ihr herrscht, ebenso wie in der Stadtarchitektur, das was Heinrich Tessenow einmal mit schöner Treffsicherheit die „erledigte Form" genannt hat. Höher zielt der Ehrgeiz der Holländer nicht als die profane Bauform restlos mit Würde, zartem Gefühl und Zweckgefühl zu

AMSTERDAM, DIE ALTE KIRCHE MIT ANBAUTEN

„erledigen". Was damit für Wirkungen aber zu erzielen sind, das sieht jeder Reisende in Holland, wenn er überhaupt zu sehen versteht, einerlei ob er die Städte durchwandert, auf dem Schiff durch die Kanäle fährt oder mit Wagen und Rad die Landstrassen bereist. Man könnte sagen, das ganze Land, von der freien Viehweide bis zum Park des Herrensitzes, von der baumbestandenen Landstrasse bis zu dem ländlichen Bauernhaus und dem städtischen Wohngebäude sei gleichmässig leise stilisiert, doch immer so, dass die Natur selbst — hier die organische, dort die soziale Natur — die Stilisierung vorgenommen zu haben scheint. Und auch in diesem Fall haben die neueren Baumeister wieder im Sinn ihrer Vorfahren gebaut. Die sauberen, vornehm gehaltenen Landhäuser, wie man sie in der Umgebung Utrechts, Haarlems oder anderer holländischer Städte sieht, sagen es in jeder Form, dass sie nur der Behaglichkeit und Bequemlickkeit ihrer Bewohner zuliebe so gebaut worden sind, wie sie in wohlgepflegten Gärten und gut gehaltenen grünen Strassen daliegen, dass der Stil, der Charakter, aber eben schon in dieser traditionsgesättigten Behaglichkeit und stattlichen Bequemlichkeit ohne weiteres enthalten sind.

Hier konnte nur von dem allgemeinen Charakter der holländischen Stadt gesprochen werden. Daneben liesse sich ein Porträt von jedem einzelnen Stadtindividuum geben. Denn bei allem Gemeinsamen ist jede eine kleine reizvolle Welt für sich. Aber dann dürfte man nicht nur von dem Stadtgrundriss und von den Bauwerken sprechen, sondern müsste auch von der Bevölkerung, von der alten Malerei und von der Geschichte im weiteren Sinne handeln. Denn das alles ist in Holland weniger noch zu trennen als anderswo, es ist eine Einheit, worin das eine das andere bedingt. Und dann ist jede Stadt eine besondere Landschaft für sich. Man müsste Landschaftsmaler mit der Feder sein, um die einzelnen holländischen Städte zu schildern. Und auch ein Stück Poet; denn sie alle haben ihr besonderes Tempo, Amsterdam und Rotterdam, Utrecht und Haarlem, Delft und Leiden, Middelburg und Dordrecht; und einen ganz eigenen

Charakter hat dann noch die Residenz, der Haag. Bei alledem fliesst aber auch die Fülle der Stadtcharaktere wieder zusammen in einen gemeinsamen Charakter. Nicht nur weil in dem kleinen Land alles so eng und intim beieinander liegt, sondern weil in diesem Wasser- und Wiesenwinkel Europas der allgemeine Dualismus der modernen Kultur noch nicht Wurzel hat fassen können. Dieses Land ist auch kulturell neutralisiert und lebt mit der neuen Zeit ohne falsche Altertümlichkeit. Für Weltreiche wäre ein solches Leben in der Tradition und Konvention und ohne die grossen Zivilisationsirrtümer nicht möglich. Es ist aber ein grosser Gewinn, nur zu wissen, dass so viel nationales Eigenleben heute im fieberhaften weltwirtschaftlichen Getriebe noch möglich ist.

K. DE BAZEL, LANDHAUS BOXMAN-WINKLER IN BUSSUM

ZAANDAM, WINDMÜHLEN AM KANAL

KUNSTAUSSTELLUNGEN

AMSTERDAM

Im *Städtischen Museum* hat der *„Holländische Kunstenaarskring"* seine erste Ausstellung eröffnet. Dieser Verein, in dem man die Anfänge einer Sezession erblicken kann, besteht aus zehn Künstlern, neun Malern und einem Bildhauer, die voriges Jahr aus der Vereinigung „St. Lucas" ausgetreten sind, und sich die Aufgabe stellen, durch periodische Ausstellungen ihrer eigenen Arbeiten und der Arbeiten eingeladener Künstler Interesse für die neuste Entwicklung der holländischen Kunst zu erregen. Die auszustellenden Werke werden durch Wahl zusammengebracht. Eine Jury im eigentlichen Sinne wird auf diese Weise vermieden. Die Einladungen beschränken sich diesmal auf ein einziges Bild eines Amsterdamer Malers. Die Mitglieder dagegen sind sämtlich durch grössere Kollektionen vertreten. Jan Sluyters und C. J. Maks erscheinen als die Begabtesten. Sluyters gehört der extremen modernen Richtung an. Sein „Amstelveenscheweg" gibt eine Strasse aus der Umgebung von Amsterdam in einer Sommernacht in starker Stilisierung, seltsam fremdartig, so, wie unter dem Zwange einer Stimmung sie sich seinem Geiste eingeprägt haben mochte. Auch seine aus Blumen, schönen Gefässen und Stoffen zusammengestellten Stilleben wollen, obgleich reich an koloristischen und stofflichen Reizen, nicht die einfache Natur geben, sondern subjektive Empfindungen zum Ausdruck bringen. Seine farbigen Zeichnungen, Entwürfe und Naturstudien, darunter ein Kinderbildnis von eindringlicher Wahrheit, zeigen eine meisterhafte Sicherheit der Auffassung und der Hand. Weniger auf gesteigerten Ausdruck, als auf breite Entfaltung malerischer Eigenschaften sind die Bilder von C. J. Maks angelegt. Seine Sujets: eine Gesellschaft im Garten, eine mulattische Tänzerin, ein Schulreiter, ein Zuluneger in roter, goldbetresster Uniform, Damen in Blau, beweisen das. Seine Bilder wollen nicht durch Neuheit überraschen; es äussert sich darin ein Temperament von angenehmer Natürlichkeit, eine angeborene Lust am Malen, die sich durch keine Originalitätssucht beirren lässt, ein starker Farbensinn, der Pleinair und geschlossenem Raume gleich gerecht wird, und ein beträchtliches Können. Es ist überhaupt fast allen Künstlern der Vereinigung nachzurühmen, dass sie viel können; ihre Ausstellung gewinnt dadurch die ruhige Selbstverständlichkeit, die Vorführungen modernster Kunst oft vermissen lassen. Die spanischen Bilder und Aquarelle von Piet van der Hem, meist Szenen aus der Arena, geben sogar Beweise von nicht gewöhnlicher Virtuosität. Sie sind farbenprächtig und glänzend gemalt, und kontrastieren einigermassen mit der wohlthuenden Herbheit ihrer Umgebung. Sie stehen übrigens vollkommen unter dem Einfluss spanischer und französischer Malerei. Etwas Ausländisches liegt auch in der Koloristik eines grossen Bildes von J. Pollones „de Jordaan" (Name eines Amsterdamer Stadtviertels, das etwa dem „Scheunenviertel" in Berlin entspricht); die darauf dargestellte Wäscherin ist jedoch eine Figur von grosser Echtheit und energisch und gut gemalt. Überwiegend französischen Einfluss, doch auch beginnende Emanzipation zeigen die zartfarbigen, sanft leuchtenden Landschaften von G. W. van Blaaderen und die derberen, zuweilen ans Triviale streifenden Hafenbilder von H. J. Wolters. Mehr von einheimischem Geiste verspürt man in den Seestücken von C. Breitenstein und besonders in den Landschaften von P. v. Wijngaerdt, dem es in einem wuchtig komponierten und wuchtig gemalten Bilde gelungen ist, in äusserster Vereinfachung das Wesen des nordholländischen Weidelandes zusammenzufassen. F. Hart Nibbrigs neo-impressionistische Landschaften und Studienköpfe aus Zeeland und Walcheren nützen die Ausdrucksmöglichkeiten dieses Stils nicht recht aus. Sie sind etwas spröde und blass, doch ist darin das Charakteristische der in den Dünensand gebetteten Dörfer und ihrer Bewohner einfach und wahr empfunden. Die kubistischen Studien von der Insel Malloria von Leo Gestel sind das Werk eines aufrichtigen und begabten Künstlers. Auf dem Umwege konsequenter Stilisierung geben sie eine Vorstellung von der Üppigkeit und Grossartigkeit einer tropischen Natur. Der einzige Bildhauer der Vereinigung L. Zijl hätte reicher, wenigstens mit importanteren Werken vertreten sein sollen. Seine Entwürfe für Giebelsteine sind sehr skizzenhaft. Sie lassen über die Ausdehnung seines Könnens kein Urteil zu; beweisen aber das Vorhandensein eines in Holland nicht häufigen Sinnes für geschlossene plastische Komposition.

Sehr viel Exotisches, sehr viel Internationales, vor allem sehr viel Unholländisches liegt in dieser Kunst, die sich als die holländische Kunst von Heute vorstellt. Es bleibt abzuwarten, ob es ihren Vertretern gelingen wird, sich die Errungenschaften des Expressionismus zu assimilieren, wie es den hervorragenden Malern des neunzehnten Jahrhunderts gelungen ist, die Form des Impressionismus mit holländischem Wesen zu erfüllen. Ihr Unternehmen aber ist mit Entschiedenheit zu begrüssen. Die jüngst eröffnete Ausstellung des konservativen Künstlerklubs „arti es amicitiae" zeigt, wie sehr die holländische Malerei einer Erneuerung bedarf. Und diese ist nur von der modernen Richtung zu erhoffen, die auch hier die starken Begabungen an sich zieht.

DREIZEHNTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

JAN STEEN, DIE RHETORIKER

BESITZER: DR. A. BREDIUS

Kunst und Künstler

DER BEGRIFF DES „BARBARISCHEN“

VON

WILHELM WAETZOLDT

1.

Als der Krieg ausbrach, haben wir es wohl alle mit grenzenlosem Staunen erlebt, dass sich plötzlich zwischen den Völkern Abgründe des Nichtverstehens und des Hasses zeigten, die uns durch Handel und Verkehr, durch wissenschaftliche und künstlerische Beziehungen ein für allemal überbrückt zu sein schienen. Plötzlich standen Rasse gegen Rasse, Nation gegen Nation in nackter Unvereinbarkeit des Fühlens und Wollens. Gleich überraschend kam uns aber zum Bewusstsein das Gefühl der Gemeinsamkeit des Denkens und Glaubens, Liebens und Hassens im eigenen Volke. Wir hatten es schon fast vergessen, dass es in Wahrheit eine Volksseele giebt. Als dann aus dem feindlichen, ja auch aus dem neutralen Ausland, immer vernehmlicher das Schmähwort: „Barbaren!“ zu uns herüberscholl, nahmen wir es gelassen hin als ein Anzeichen dafür, dass mit dem Erwachen uralter Volksinstinkte auch eines der ältesten geschichtlichen Schlagwörter von neuem lebendig geworden ist.*

2.

Immer wieder ist dieses Wort aufgetaucht, wenn die romanische Welt sich mit der germanischen im Kampf der Geister oder der Waffen messen musste. An dem Glauben, mit dem Begriff „barbarisch“ das Wesen des Deutschen zu treffen, haben Römer und Römerenkel bis heute leidenschaftlich zäh festgehalten. In den Stürmen der Völkerwanderungszeit neu geboren, als gegebene und selbstverständliche Bezeichnung von Gregor von Tours und der lex salica auf deutsche Stämme angewendet, wird der Begriff „barbarisch“ ein Modewort doch erst im humanistischen Italien. Wie einst die Griechen, sahen die Italiener, im Hochgefühl, Schöpfer einer neuen Weltbildung zu sein, mitleidig auf alle an-

* Bei der Zusammenstellung einiger Daten zur Geschichte des Begriffes „barbarisch“ konnte ich, schon aus äusseren Gründen, keine Vollständigkeit anstreben. Ausser den Quellenschriften habe ich benutzt die Arbeiten von: Hans Liebmann, Deutsches Land und Volk nach italienischen Berichterstattern der Reformationszeit. Berlin 1910. Adolf Philippi, Der Begriff der Renaissance. Leipzig 1912. Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. 7. Aufl. Leipzig 1899. L. Geiger, Beziehungen zwischen Deutschland und Italien zur Zeit des Humanismus. Ztschr. f. dtsche. Kulturgesch. 1875. Georg Steinhausen, Die Deutschen im Urteile des Auslandes. Deutsche Rundschau 1909/1910. Georg Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, 2. Aufl. 1880/81. L. Ghiberti, Denkwürdigkeiten. Hrsg. J. v. Schlosser. Berlin 1913.

deren Völker herab. Keineswegs liessen Unkenntnis der nordischen Länder und Völker und die dunkle Erinnerung an die Goten als Zerstörer Roms allein das Schmähwort „Barbaren“ lebendig werden, grade in zahlreichen Berichten und Briefen italienischer Reisender aus Deutschland findet sich der Begriff. Einer der ersten Humanisten, die den Norden aus eigener Anschauung kennen lernten, war Petrarca. Als Gesandter der Visconti an Karl IV. verliess er 1356 Mailand, um „bis an das Ende der Welt“, „in die äusserste Barbarei“, nach Prag, reiten zu müssen, ehe es ihm gelang, den Kaiser zu treffen. Auch aus Prag schrieb im letzten Jahre des vierzehnten Jahrhunderts der Humanist Hubert December an einen italienischen Freund: „Es ist mir lieb, das, was ich hier bei den barbarischen Nationen sehe, aufzuzeichnen.“ Am meisten Eindruck hatte ihm das Baden „in echt barbarischer Schamlosigkeit“ gemacht. Der eigentliche Apostel des Humanismus unter den Deutschen sollte und wollte aber Enea Silvio Piccolomini werden, der 1442 in die Reichskanzlei Friedrichs III. eintrat. In vertrauten Mitteilungen machte er schon nach einjährigem Aufenthalte in Österreich und Deutschland kein Hehl aus seiner wahren Ansicht: „Die humanistischen Studien haben in Deutschland keine Heimat — nescit toga barbara versus.“

Verletzte Eitelkeit liess eine ganze Reihe italienischer Sendboten vom heimischen Herde aus das Land als barbarisch beschimpfen, das sie nicht mit gebührender Ehrfurcht aufgenommen hatte. So rächte sich der Hofdichter Pius' II., Giantonio Campano, für die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen, auf dem Regensburger Reichstage 1471 Deutschland zum Kriege gegen die Türken anzufeuern, durch eine Flut von Schmähungen: „Das ganze Land ist eine Räuberhöhle ... Leben in Deutschland heisst Saufen ... die Barbarei der Geister ist unglaublich ... bei den Barbaren wohnt keine Muse ... alle Menschen in Deutschland stinken usw.“ Und der letzte deutsche Papst, einst Professor an der Universität zu Löwen, musste es sich gefallen lassen, in einer Satire des Francesco Berni 1522 als „lächerlicher holländisch-deutscher Barbar“ verspottet zu werden. Je tiefer wir in das sechzehnte Jahrhundert hineinschreiten, um so lebhafter wird die Abneigung der Italiener gegen Deutschland, um so stärker ihr kulturelles Selbstbewusstsein. In den offiziellen Berichten der Gesandten Venedigs und des Papstes, wie in den Privatbriefen reisender Kaufleute und Gelehrten kehren die Klagen über Verbannung in ein halbkultiviertes, rückständiges Land und das Dogma von der ewigen Überlegenheit des romanischen Geistes immer wieder. Der päpstliche Nuntius Vergerio weist 1533 auf das grosse Opfer hin, das er durch den Aufenthalt in Deutschland, „tra gente barbara“, bringen müsse. Mit den Augen eines Tacitus sehen manche der Italiener, indem sie sich ganz und gar als Römernachkommen fühlen, Deutsche und deutsche Verhältnisse an. Gasparo Contarini, gewiss einer der hervorragendsten päpstlichen Gesandten, der 1542 starb, redet von der halbtierischen Natur der Deutschen. Der schlaue Venezianer Cavalli gibt 1550 den Rat, sich aus Handelsrücksichten dem tiefstehenden Geschmack der Deutschen anzupassen, und Bandello schildert die Deutschen als den Inbegriff des Schmutzes. Auch die Deutschen in Italien bekamen den ganzen romanischen Hochmut zu fühlen. Conrad Celtis führt 1492 in beweglichen Worten darüber Klage und erzählt in seiner Ingolstadter Antrittsrede, „dass die Deutschen in Italien verachtet und Barbaren gescholten würden“. Freilich, sie waren selbst nicht ohne Schuld, hielten sich doch grade die Gebildeten für das, wofür sie den Italienern galten. In seinen Briefen an Petrarca nannte sich der deutsche Kanzler Johann von Olmütz, bar jeden Stolzes, „einen schäbigen Schulmeister“ und sprach von dem „angeborenen Barbarentum der deutschen Nation und ihrer Sprache“. Hundert Jahre später, 1456, kehrte von italienischen Wanderfahrten heim der Dichter, Humanist und Vagabund Peter Luder, um an der Universität Heidelberg „die Barbarei der Deutschen auszurotten“.

3.

Unter dem Einfluss der Barbarentheorie stehen die Anfänge der italienischen und damit der europäischen Kunstliteratur. Den leeren Raum zwischen der Entfaltung des lateinischen Kunstgeistes im klassischen Altertum und seinem Wiedererwachen zur Zeit Giottos füllte man gewissermassen aus durch das Dogma vom kulturellen Zusammenbruch infolge der mittelalterlichen Barbarisierung Italiens. Schon Filippo Villani (um 1401) deutet eine solche Periode des Kunstverfalles an, Lorenzo Ghiberti (um 1450) begrenzte den Zeitraum bestimmter auf die 600 Jahre, die auf die Regierung Konstantins folgten. Bei Filarete (1457) klingt dann die Barbarentheorie zuerst an: der „maniera greca“ stellt er als Zerrbild die „maniera barbara, tedesca, gotica“ gegenüber. Damit ist die Gleichung: barbarisch =

gotisch gefunden, die dann bis zum Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts bestehen sollte. Aus dem allgemeinen humanistisch-wissenschaftlichen Wortgebrauch geht der Begriff „barbarisch“ in die Fachsprache der Künstler und Kunstforscher über als Bezeichnung für eine dem Renaissancegeiste fremde Bauweise. Die Geschichte des Begriffes „barbarisch“ zu verfolgen, heisst von nun an, dem Begriff der Gotik nachzugehn.

4.

Leitete noch Ghiberti den Kunstverfall aus den Vorschriften gegen den heidnischen Götterkult und aus der Bilderfeindlichkeit der ersten christlichen Kirche her, so ist die kunstgeschichtliche Barbarentheorie bereits völlig entwickelt in der anonymen vita des Brunelleschi, die um 1485, etwa vierzig Jahre nach dem Tode des grossen Künstlers, geschrieben ist. Der Verfasser dieser Lebensbeschreibung stellt gegenüber den Stil „alla romana ed alla antica“ und die Kunst der tedeschi und moderni; er konstruiert den Abriss einer Geschichte der Baukunst von den Ägyptern an bis auf Brunelleschi. Zwischen Römerzeit und Gegenwart liegt das dunkle Zwischenreich, in dem die Goten, Vandalen, Langobarden und Hunnen herrschten und nach ihrer barbarischen Weise bauten. Hier werden zum ersten Male ausdrücklich die Barbarenhorden der Völkerwanderungszeit für die Zerstörung der alten Kultur und Kunst verantwortlich gemacht. Diese Geschichtsanschauung verschwindet nicht mehr aus der italienischen Kunstliteratur. So heisst es zum Beispiel in der berühmten, früher dem Raffael zugeschriebenen Denkschrift über Roms antike Baudenkmäler, die 1515 auf Leo X. Befehl verfasst wurde: „Nachdem nun aber Rom von den Barbaren ganz und gar zerstört worden, schien es, als ob dieser Brand und diese traurige Verwüstung zugleich mit den Gebäuden auch die Kunst des Bauens selbst vernichtet und zu Grunde gerichtet hätte . . . Auch hatte ja ihre (der Deutschen) Baukunst darin ihren Ursprung, dass sie von noch nicht abgeschnittenen Bäumen abstammte, die, wenn die Äste gebogen und untereinander verbunden waren, damit Spitzbogen bilden.“ Aus dem Barbarendogma leitet dann 1550 der „Vater der Kunstgeschichtsschreibung“, Vasari, das Schema ab, das das geschichtliche Gerippe seiner Viten-Sammlung darstellt: Barbarei — Zeit des Wiedererwachens der Künste — Periode des Fortschrittes — Periode der Vollkommenheit, die mit Michelangelo erreicht ist. Auch er lässt im Gefolge der Rom zerstörenden Barbaren „edifizi tedeschi“ auftreten: „Die neuen Baumeister . . . brachten von ihren barbarischen Nationen die Baumethode, die wir heutzutage die deutsche nennen.“ Mit Recht bemerkte Rumohr dazu, dass wir Vasari „jene ganz unhistorischen Benennungen gotischer und byzantinischer Architektur verdanken, für zwei bestimmte, späte Gestaltungen der westeuropäischen Baukunst, welche mit den Goten gar nichts, mit den neueren Griechen blutwenig gemein haben.“

5.

Vasaris Kunstansichten bildeten die immer neu ausgeschöpfte Quelle für die Künstlerbiographen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Von Italien wanderte die Barbarenlehre nach den Niederlanden, nach Frankreich und Deutschland. Joachim von Sandrardt, ein Mann von lebendigem Nationalgefühl, der bewusst als erster in deutscher Sprache über Kunst schrieb, seine „Teutsche Akademie“ 1675 dem Kurfürsten von Brandenburg zueignete, 1681 Dürer das erste Denkmal setzen liess und Verständnis für die Grösse Grünewalds besass, Sandrardt hat für die gotische Baukunst nur Verachtung. „In diesem Irrgarten haben unsere alte Teutsche lang und viel gewallt und solches für eine Zier gehalten: wie denn fast alle alte Gebäude, auch die fürnehmsten, mit dergleichen Unordnung erfüllt sind.“ Auch in Frankreich wird der gotische Stil, dem es doch seine herrlichsten Baudenkmäler verdankt, von den zahllosen Theoretikern der Architektur entweder als eine veraltete „mode“ behandelt — so zum Beispiel von Philibert de l'Orme 1567 — oder wie von dem älteren François Blondel (1675) als „méchant goût“ gekennzeichnet. Trotzdem Roger de Piles einem gemässigten ästhetischen Freisinn das Wort redete und im Kampfe der französischen Akademiker um den Kolorismus für Rubens und die Venezianer eintrat, hielt er doch an dem Grund- und Glaubensatze fest: „alles, was nichts vom antiken Geschmack hat, gehört der barbarischen oder gotischen Manier an“ (1688). Allmählich — während des achtzehnten Jahrhunderts wird das französische Urteil über die Gotik milder. Bei den denkenden Architekten, in deren Händen die Kunstgeschichtsschreibung fast ausschliesslich ruht, erwacht das Interesse für ein genaueres Studium der Barbarenkunst. Der jüngere François Blondel unterscheidet 1752 eine „gothique ancienne“ (sechstes bis elftes Jahrhundert) und eine

„gothique moderne" (elftes Jahrhundert bis zu Franz I.). Ja, seine Vorurteilslosigkeit geht so weit, die gotische „Ordnung" auf ihre praktische Verwendbarkeit hin zu prüfen. Damit war der Weg frei zum wissenschaftlichen Verständnis der Gotik als einer der grössten historischen Erscheinungen. Séroux d'Agincourt, der sich als Nachfolger Winckelmanns fühlte, ordnet in seiner geistreichen Periodisierung der neueren Kunst zwischen der „décadence" und der „Renaissance" der Architektur das „Règne du système gothique" ein (1811).

6.

Von den allgemein gültigen Kunstansichten des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland giebt J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" ein vollkommenes Bild. Das 1771 erschienene Buch ist die Bibel des Klassizismus, seine Artikel enthalten dessen Glaubenssätze in Poesie, Bildhauerei, Malerei, Baukunst und Musik. Der Abschnitt: „Gotik" beginnt mit den Worten: „Man bedient sich dieses Beiworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack anzudeuten; wiewohl der Sinn des Ausdrucks selten genau bestimmt wird." Die Gleichung, gotisch = barbarisch = geschmacklos dehnt Sulzer auf alle Lebensverhältnisse aus. Es giebt nicht nur einen gotischen Stil, sondern auch ein gotisches Benehmen; der Parvenu ist gotisch: „man mache einen, im niedrigen Stande geborenen und unter dem Pöbel aufgewachsenen Menschen auf einmal gross und reich, so wird er, wenn er in Kleidung, in Manieren, in seinen Häusern und Geräten und in seiner Lebensart die feinere Welt nachahmt, in allen diesen Dingen gotisch sein." Als das Werk erschien, stürzten sich Goethe und Merck mit dem Hohngelächter der Jugend darauf; Sulzers „Theorie" wurde in den „Frankfurter Anzeigen" nach Wielands Wort nicht bloss mit attischem Salz, sondern mit Salpeter und spanischem Pfeffer gerieben. In Goethes Hymnus „Von deutscher Baukunst" (1772) klingt die Sulzer-Kritik an: „Unter die Rubrik gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuches, häufte ich alle synonymischen Missverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hiess alles gotisch, was nicht in mein System passte ... Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte auf Hörensagen neidischer Nachbarn seinen Vorzug verkennt, Dein Werk mit dem unverstandenen Worte gotisch verkleinert, da er Gott danken sollte, laut ankündigen zu können: das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos! Und wenn Du Dir selbst diesen Vorzug nicht zugestehen willst, so erweis' uns, dass die Goten schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwierigkeiten finden werden." Wenn Goethe das Buch Sulzers als veraltet abtat, so hatte er in gewissem Sinne recht. Gegen die Tyrannei des italienisch-französischen Kunstgeschmackes der Aufklärung hatten sich schon seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sachverständige Stimmen erhoben. Sammler, Künstler und Dichter, Männer mit entwickelten hellen Sinnen, waren nicht blind geblieben gegenüber den tieflebendigen Schöpfungen einer barbarisch gescholtenen Kunst. So widmete der Sammler und Stecher Knorr 1759 ungefähr ein Drittel seiner „Allgemeinen Künstlerhistorie" Dürers Leben und Werken. Ch. L. v. Hagedorn, der in seinen „Betrachtungen über die Malerei" (1762) ein so feines geschichtliches Verständnis für altdeutsche Kunst bewiesen hatte, verfasste gegen die knotigen Angriffe Hogarths eine Schutzschrift für Dürer, und Merck liess im „Merkur" 1780 „einige Rettungen A. Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur" erscheinen. Bei aller Bewunderung für Dürers „erstaunlich feste Hand" und aller Angst, etwa für einen „antiquarischen Pedanten" gehalten werden zu können, war doch W. Heinse in seinem Herzen ein zu leidenschaftlicher Italiener, als dass er Dürer je den „Nürnberger Goldschmiedsjungen" hätte verzeihen können: in seinen Arbeiten — meinte er — sei ein Fleiss bis zur Angst, der ihn den weiten Gesichtskreis und Erhabenheit nie habe gewinnen lassen. Dagegen zog die hohe Raumkunst der Gotik, die monumentale Gesinnung ihrer Baumeister, den widerstrebenden Dichter des „Ardinghello" (1785) in ihren Bann: „ein feierlicher gotischer Dom mit seinem freien, ungeheuren Raum, von vernünftigen Barbaren entworfen, wo die Stimme des Priesters Donner wird, und der Choral des Volkes ein Meersturm, der den Vater des Weltalls preist und den kühnsten Ungläubigen erschüttert, indess der Tyrann der Musik, die Orgel, wie ein Orkan darein rast und tiefe Fluten wälzt, wird immer das kleine Gemächt im grossen, sei's nach dem niedlichsten Venustempel von dem geschmackvollsten Athe-

nienser, bei einem Mann von unverfälschtem Sinn zu Schanden machen."

7.

Die Lehre von der barbarischen Gotik, einst ein Lieblingskind der romanischen Kunstlitteratur, musste in dem Augenblicke sterben, wo man in der Gotik nicht mehr etwas Fremdes, sondern ein Stück der Vergangenheit des eigenen Volkes erblickte. Das geschah aber in der deutschen wie in der französischen Romantik. W. Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) zeigen schon deutlich die beiden Seiten der romantischen Kunsttheorie: die Betonung des Vaterländischen und die Sehnsucht zurück in die deutsche Vergangenheit. Jetzt hiess es nicht mehr, wie bei dem Franzosenschüler Gotter: „ein Denkmal, barbarisch ausgeschnitzt". Im „Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers" sprach Wackenroder vielmehr aus, was nach ihm die Tieck und Schlegel, Brentano und Boisserée immer wiederholt haben: „Nicht bloss unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; — auch unter Spitzgewölben, kraus-verzierten Gebäuden und gotischen Türmen, wächst wahre Kunst hervor." — Auch in Frankreich erweckte die romantische Litteratur — freilich später als die deutsche — den Sinn für die grosse einheimische Kunst der Vergangenheit, für die einst verhöhnte Gotik.

Nun werden die Kathedralen Frankreichs, an denen sich noch die Revolution aufs schwerste versündigt hatte, der Stolz des Landes. Die Bewegung gipfelte in Victor Hugos „Notre Dame de Paris" (1831), sie ergriff aber nicht nur die Dichter und Historiker, sondern stand auch in engster Verbindung mit Bestrebungen zur Wiederherstellung der mittelalterlichen Baudenkmäler. In Frankreich giebt es seit 1837 eine staatlich organisierte Denkmalpflege. Viollet-le-Duc war nicht nur der Schriftsteller der Gotik, sondern auch der Restaurator von Notre Dame und Sainte Chapelle in Paris. In Deutschland zog der Plan der Vollendung des Kölner Doms die gleichgerichteten Kräfte an. Aus der Schule der Wiederhersteller alter Gotik gingen schliesslich die Neugotiker hervor, deren Werke ja vor aller Augen stehn.

8.

Die kunstgeschichtliche Barbarentheorie war ein für allemal erledigt, die politische aber scheint unsterblich zu sein. Jede der grossen deutschen Erhebungen: 1813 — 1870 — 1914 lässt sie und mit ihr dieselben Phrasen bei unsern Nachbarn wieder lebendig werden. Ernst Moritz Arndt rief schon 1805 den deutschen Soldaten zu: „Sie (das heisst die bonapartistischen Soldaten) sind kein edleres, besseres, gebildeteres Volk als ihr; sie haben an Künsten und Wissenschaften, in Werken und Erfindungen nicht mehr gethan als die, welche sie Barbaren schelten, von welchen sie meinen, dass sie erst durch sie Menschen werden sollen." Wenige Jahre vor dem Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges hatte E. Littré sein rein geschichtliches Werk: „Études sur les barbares et le moyen âge" (1867) geschrieben. Hier fanden französische Schriftsteller die Terminologie, in der sie von den Deutschen 1870/71 sprachen. „Als Söhne der Goten, die Europa im vierten Jahrhundert geplündert, haben sie alle Sitten der Barbaren bewahrt, mit Ausnahme des Ehrgefühls", schrieb About, „man nannte sie (die Deutschen) Panduren, Hunnen, Vandalen," gestand Sarcey. Die gleichen Ehrentitel erhielt Bismarck, als er den Parisern das bevorstehende Bombardement ankündigen liess.

9.

Das Urteil des Auslandes — vor allem des romanischen — über uns war vor fünfhundert Jahren das gleiche wie heute, es ist nicht anzunehmen, dass es nach weiteren hundert Jahren anders lauten wird. Hoffnungslos — das folgt doch wohl daraus — bleibt es, gegen diese Mauer von Vorurteil, Missverständnis, Unkenntnis und Leidenschaft mit papierenen Protesten, mit Aufklärungsschriften und belehrenden Vorträgen anzurennen. Tiefer als alle Individualgefühle scheinen die Rassengefühle zu wurzeln, und wo sie sich einmal von Grund aus widersprechen, da führt keine Brücke des Verständnisses von Volk zu Volk. Warum das so ist, diese Frage zu beantworten ist eine der schwersten, aber auch der schönsten Zukunftsaufgaben der Völkerpsychologie.

SUUM CUIQUE

ABB. 5. SOSIAS UND KEPHISODOROS. GRABMAL IN BERLIN

GRIECHISCHE KRIEGERGRÄBER

VON

BRUNO SCHRÖDER

Wir sahen in den Zeitungen Bilder von Kriegergräbern, die den Gefallenen von den Händen treuer Kameraden bereitet waren, und diese schlichten Kreuze aus Brettern oder Baumästen, mit dem Schwert oder dem Helm der Toten geschmückt, schienen uns Ehrenmäler, die um so stärker unser Gefühl ansprachen, als weltliche Prahlerei ihnen fern war. Auch uns in den Städten ist die bittere Pflicht, den Gefallenen Gräber zu schaufeln, nicht erspart geblieben, und Pietät und Dankbarkeit rüsten sich, die Ruhestätten würdig zu schmücken, das Einzelgrab wie die gemeinsamen Begräbnisplätze; auch Erinnerungsmale sollen errichtet werden, Gedenksteine, die unter freiem Himmel stehen sollen, und in den Kirchen Tafeln für die Namen der Toten. Noch ein schöner Gedanke ist ausgesprochen worden: man solle Bäume oder Baumgruppen der Erinnerung weihen; wo sie vorhanden sind, solle man sie zum Ehrenmal bestimmen, wo nicht, solle man Bäume und Haine pflanzen, in der Hoffnung, dass sie wie die Friedenseichen von 1815 und 1871 zu reckenhaften Zeugen grosser Vergangenheit heranwachsen.

So schön dieser Gedanke ist, so wenig kann er allein befriedigen, und gerade für die Grabstätte oder das Ehrenmal wird man der Kunst und ihrer eindringlichen Sprache nicht entraten wollen. Nun haben wir gottlob in der Schmückung von Kriegergräbern nicht die Tradition, die sonst in der Kunst, zu ihrem Heil,

den ruhigen, gesetzmässigen Fortschritt, im Gegensatz zu hastigem Vorstürmen, verbürgt. Wie es in solchen Fällen zu geschehen pflegt, wird wieder an die Vergangenheit die Frage gerichtet werden, wie die Vorfahren es gehalten haben, und man wird nach Vorbildern auf die Suche gehen. Zumal das klassische Altertum ist in aller Erinnerung erfüllt von Kriegsgetöse und kriegerischem Ruhm, und den Tod für das Vaterland haben wir zuerst von antiken Helden rühmen hören; so wird man gewiss das antike Vorbild zur Hilfe heranziehen wollen. Indessen, um es gleich zu sagen, unmittelbar übernommen wären die antiken Muster vom Übel; nur ganz allgemein aufgefasst könnten sie als Vorbild dienen. Das mag eine kurze Übersicht über erhaltene Monumente lehren.

In schwerfälligem Stil des sechsten Jahrhunderts vor Christo erscheint ein Krieger auf einem Grabmal, das in der Maina, im Süden der Peloponnes, entdeckt wurde. Der Schild am Arme und der mächtige korinthische Helm am Boden verraten die Wehrhaftigkeit des Mannes, die vor ihm aufsteigende Schlange seinen nach dem Tode erhöhten Zustand.

Abbildung 1 zeigt einen athenischen Bürger im Kriegskleid, mit Helm, Panzer und Beinschienen angethan und mit der Lanze in der Linken; „wie eine Schildwache" hat man gesagt, steht er da. Altertümlich ist die gebundene Stellung und die enge Einfassung des Bildrahmens, der die Gestalt beengt; der Zeit des Pisistratos mag das Denkmal noch angehören, dessen Typus in dem zuerst genannten Relief vorgebildet ist und sich noch verschiedene Male, nicht so gut erhalten, findet.

ABB. 1. STELE DES ARISTION IN ATHEN

ABB. 2. STELE EINES KRIEGERS IN KONSTANTINOPEL. NORDGRIECHISCH. 5. JAHRH. V. CHR.

Der junge Krieger auf einer Grabstele in Konstantinopel (Abbildung 2) erscheint dagegen in idealer Nacktheit, nur mit einem schmalen Mäntelchen und den unentbehrlichen Waffen versehen. Die Gestalt lädt breit aus und zeigt den schönen Stil der klassischen Zeit, etwa um die Mitte des fünften Jahrhunderts vor Christo.

Ohne erkennbare Beziehung zu bestimmten Feldzügen, in denen die Inhaber der Gräber etwa gefallen wären, sind auch solche Steine, die den gerüsteten Mann mit Angehörigen zusammen dar-

wohl ihr Vater, daneben steht (Abb. 5). — In andern Fällen wird jedoch auf den überstandenen Kampf auch in der bildlichen Darstellung Bezug genommen. Das sehr altertümliche Denkmal des laufenden, anscheinend atemlos zusammenbrechenden Mannes (Abbildung 6) ist immer noch nicht ganz zweifelfrei gedeutet worden, es wird aber mit irgendeinem historischen Ereignis, ähnlich der Siegesbotschaft von Marathon, zusammenhängen.

Auch das schöne Reliefbild des Aristonautes (Abbildung 7), in dem sich wohl die Hand eines grossen Meisters aus dem vierten Jahrhundert verrät, mag bestimmte Beziehungen besitzen. Es zeigt in der typischen Stellung des zugleich vorstürmenden und erregt zurückblickenden Helden das Bild des Führers, der die Seinigen anfeuert und ihnen ein ermutigendes Beispiel giebt.

Das Relief Abbildung 8 stellt den in der Inschrift bezeichneten Dexileos dar, der im Jahre 394 vor Christo vor Korinth gefallen ist; natürlich wird er als Sieger abgebildet, wie er einen Feind niedersticht; das Relief schmückte eine leere Gruft, die nur dem Totenkult diente und dem Toten symbolisch Ruhe im Grabe verbürgte. Das Relief ist älter im Stil, als man nach dem Datum erwarten sollte; es zeigt sogar noch ältere Kunstformen als das schöne Reiterrelief Albani, das der Zeit der Parthenongiebel, also den dreissiger Jahren des fünften Jahrhunderts, angehört.

ABB. 4. EIN KRIEGER MIT SEINEN ELTERN. GRABMAL IN ATHEN

stellen; so ein Berliner Relief (Abbildung 3), im Ausdruck schön, in den Formen weniger wertvoll, mit dem Bild des Kriegers, der seiner Gattin die Hand reicht, nicht zum Abschied oder Willkommen, sondern nur zum Zeichen der engen Zusammengehörigkeit der beiden.

Jüngerer Zeit, schon dem vierten Jahrhundert, entstammt das Relief Abbildung 4: der greise Vater sitzend, neben ihm stehend die Mutter und vor ihnen der Sohn, der mit Panzer und Schwert seinen kriegerischen Stand kundgiebt.

Im Motiv und in der Stimmung ähnelt diesen Denkmälern das Relief Abbildung 5, gleichfalls im Besitz des Berliner Museums, auf dem zwei Brüder, Sosias und Kephisodoros, mit Schild, Helm und Lanze gerüstet einander die Hand reichen, während ein priesterlich lang gewandeter Mann,

Dies albanische Denkmal zeigt die engste Beziehung zu der Malerei und einen Stil, dem die Malart des Polygnot nicht fern gestanden haben kann. In prachtvoller Bewegung will das Ross anspringen, doch wird es von dem jungen Reiter gebändigt, der abgesessen ist und mit dem Schwert ausholend den schon am Boden hockenden und sich schwach verteidigenden Feind niederschlagen will. Eine felsige Landschaft ist im Hintergrunde angedeutet, doch bezeichnet sie keine bestimmte Gegend, wie die Gruppe keine Kampfszene, die sich gerade so abgespielt haben muss. All dies sind ideale Kampfbilder, wie auch das schöne

ABB 3. FAMILIENGRUPPE, GRABMAL IN BERLIN

Bilder von berittenen Jünglingen auf antiken Grabsteinen, wie auf einer kolossalen Grabvase in Athen oder einem Berliner Relief, das zugleich die ganze Familie des Verstorbenen in anbetender Haltung zeigt (Kunst und Künstler XIII, 2, Seite 80), bezeichnen nur den ritterlichen Stand des Verstorbenen. Auf jüngeren Denkmälern, wie dem Berliner Relief aus Smyrna (Kunst und Künstler XIII, 2, Seite 79), zeigen die ganz idealisierten Formen, wie die poetische Vorstellung den Toten in den heroischen Zustand des seligen Lebens erhoben hat.

In der späteren, barock ausartenden Kunst sind die Grenzen des Reliefbildes gesprengt und ganze panoramenartige, freiplastische Kampfgruppen auf breiten Basen zur Erinnerung an entscheidende Siegesthaten aufgestellt worden. Der borghesische Fechter entstammt einer solchen Gruppe, auch der sterbende Gallier und die Gruppe des Galliers, der, sein totes Weib mit der linken Hand fassend, sich selbst den Todesstoss versetzt.

In andern Fällen hat man sich begnügt, an den üblichen Grabsteinformen die Beziehung zum Krieg symbolisch anzudeuten, so, wenn man auf die Grabsäule den Helm des Gefallenen im Original oder in steinerner Nachbildung stellte oder wenn man den Helm nur auf die brettartige Stele malte.

ABB. 7. GRABMAL DES ARISTONAUTES IN ATHEN

Relief von einer athenischen Verlustliste mit dem Bilde eines Schwerverletzten, der von einem feindlichen Reiter bedroht und von einem Kameraden beschützt wird, und das Bruchstück aus Eleusis (Abbildung 9), auf dem in der unvollkommenen Perspektive jener Zeit ein Kampfgetümmel dargestellt ist. Der Künstler konnte nicht im Relief das Hintereinander der Kämpfenden wiedergeben, und wenn er's gekonnt hätte, würde der griechische Reliefstil eine solche Vertiefung des Raumes verboten haben; so ist das Schlachtfeld in zwei Streifen anscheinend felsigen Geländes zerlegt, auf denen der Kampf sich abspielt. Auf unserem Bruchstück erkennen wir die siegreich angreifenden Reiter und vor ihnen das Fussvolk, zu Boden gestürzt, in Verteidigung und auf der Flucht.

Nicht auf Kriegergräber beschränkt, aber dafür besonders geeignet, war endlich die Ausschmückung des Grabes mit dem Bilde eines Löwen. Jeder weiss von dem Denkmal der in den Thermopylen gefallenen Lakedämonier, das die Steingestalt eines Löwen und darunter die schöne Inschrift des Simonides trug. Das Denkmal ist zerfallen; aber an der Strasse zwischen Theben und Lebodeia in Böotien steht wieder aufgerichtet der Löwe auf dem Massengrab der Gefallenen aus der Schlacht von Chaeronea. Löwen konnten auch als Siegesmale schlechthin dienen, wie der ruhende Löwe von Knidos, jetzt im Britischen Museum, während sonst Tropaia, Baumstämme mit Waffen erschlagener Feinde, auf dem Schlachtfeld die Erinnerung an den Sieg festhielten. In der Heimat oder in den Heiligtümern der grossen

ABB. 6 GRABMAL IN ATHEN

Götter dienten demselben Zwecke Weihgeschenke, wie der eherne Dreifuss in Delphi, der Dank für den Sieg von Platää, oder das Bild der Siegesgöttin, die vom Himmel das Zeichen des Sieges, den Kranz, herabbringt.

Die römische Zeit hat zu diesen Typen, die sie weiter verwandte, noch den Triumphbogen und die Siegessäule hinzugefügt, bei denen sich die Beziehung zu den einzelnen Kämpfern immer mehr verflüchtigte.

Es scheint uns kaum vieler Worte zu bedürfen, dass wir uns hüten müssen, von diesen Formen die nachzuahmen, deren inhaltliche oder formale Eigenschaften unserem Empfinden nicht entsprechen. Wir haben von der Furchtbarkeit des modernen Kampfes auch als Nichtbeteiligte so viel Vorstellung, dass uns die edle Schönheit der griechischen Schlachtszenen fast posiert vorkommt; wir haben überhaupt vor realistischen oder idealisierten Darstellungen Verstorbener auf den Friedhöfen wenigstens in Deutschland eine berechtigte Abneigung; Trophäen sind uns eine theatralische Dekoration, und auch Niken und Viktorien sind nicht mehr als leere Redensarten. War die Göttin, die den Kranz überbringt, den Griechen noch eine lebendige Vorstellung, so hat die Viktoria der Römer schon viel von erstarrter Allegorie. Wir haben nicht einmal mehr ein Gefühl für den Siegeskranz; wenigstens in der heute üblichen Form des riesigen Lorbeerrades, das dem Heldentenor gereicht oder dem Wettrennfahrer umgehängt wird, ist er nicht frei von Lächerlichkeit. Noch mehr: was sollen uns Germania, Prussia, Berolina — wir glauben nicht an diese symbolischen Weiber.

Die Griechen haben in ihren Bildern, auch in idealer oder stilisierter Form, stets ihre Gegenwart dargestellt und ihren lebendigen Empfindungen Ausdruck gegeben. Das sollte sich auch für uns von selbst verstehen. Wer also den heutigen Feldgrauen in künstlerischen Formen darzustellen weiss, soll sich nicht scheuen, Bilder von Kriegern da anzubringen, wo das typische Bild des jungen Soldaten oder des Wehrmanns oder allgemeingültige Kriegsszenen, wie Sturm oder Ruhe nach dem Siege, am Platze sind: an Sammelgräbern oder Ehrentafeln. Und wo knappe Andeutungen genügen mussten, nahmen die Alten auch die Andeutungen aus ihrer Gegenwart; der Helm oder das Schwert auf dem Grabmal glich den Waffen, die der Tote getragen hatte. Eine solche Andeutung ist auch uns, wie es die Bilder von den Schlachtfeldgräbern beweisen, verständlich, und sie wird als schön und rührend empfunden. Darum verwende man getrost Helme auch an unsern Ehrenmälern aber keine korinthischen oder athenischen. Unsere Helme, der Kürassierhelm, Tschako, Ulanenhelm, der Husaren-

ABB. 8. GRABMAL DES DEXILEOS IN ATHEN

pelz und die Pickelhaube sind schön genug, um künstlerisch verwertet zu werden.

Ohne Erklärung verstehen wir aber auch das schöne Bild des Löwen, in dessen Ausgestaltung dem Künstler keine Grenzen gezogen sind. Mag das Tier zum Angriff bereit sich niederkauern oder mit gesammelter Kraft dastehen, wach oder schlafend ruhig daliegen oder sterbend zusammenbrechen, immer wird es unserem Gefühl leicht sein, auch bei künstlerisch weitgehender Stilisierung, die Beziehung auf den Kampf oder die verdiente Ruhe nach dem Kampf aus dem Bilde des mächtigen Tiers herauszulesen.

Nicht auf krass reale Bilder von Krieg und Kriegern kam es den griechischen Künstlern an. Aus einer hohen Vorstellung von der Wehrpflicht des Mannes und von der erhebenden Kraft, die dem Begriff des Krieges innewohnt, gestalteten sie in idealer Weise den waffentragenden Mann, im ruhenden Zustand oder in der Bewegung des Kampfes, einzeln oder in grösseren Gruppen. Dass der Krieger gewärtig sein muss, die Welt zu verlassen, und dass ihm die Liebe seiner Angehörigen doppelt warm entgegenschlägt, spricht aus ungezählten antiken Bildern, die die Waffnung und die Heimkehr des Kriegers vorführen; dies Gefühl spricht auch aus den Grabsteinen mit den Familiengruppen, aber es drückt sich nur in einer verhaltenen Stimmung, ohne jede Sentimentalität und aufgeregte Gesten aus. Überhaupt fehlt alles gewaltsam Gesteigerte; die Grenzen edler Schönheit wurden auch hier bei allem Ausdruck gewahrt, und am wenigsten versuchte man, mit den Dimensionen der Denkmäler der Stärke seiner Trauer oder der Bedeutung der Ereignisse gerecht zu werden.

Auch uns wird der furchtbare Ernst dieser Zeit hoffentlich vor aufdringlichem Prunk bewahren. Schlicht waren die griechischen Denkmäler der Zeit, die wir die klassische nennen. Schlicht und klar verständlich sei der künstlerische Schmuck auch für die Ruhestätten unserer Toten und für die Ehrenmäler, die hinfort von den Thaten unserer Helden zeugen.

ABB. 9. BILD EINER SCHLACHT. RELIEF AUS ELEUSIS

PREUSSISCHE HUSAREN VERFOLGEN DIE ÖSTERREICHER

DIE GESCHICHTE EINES VOLKSBUCHES

VON

ELFRIED BOCK

INITIAL D MIT DER AUFGEBAHRTEN LEICHE FRIEDRICHS DES GROSSEN

Die Geschichte Friedrichs des Grossen von Franz Kugler, mit Holzschnitten nach Adolph Menzel, ist ein Buch, dessen Bilderfolge ihre Entstehungsgeschichte selber erzählt. Sie hat ihr Wesen in dem Kampf eines grossen Künstlerwillens gegen eine spröde Technik. Die künstlerische Entwicklung, welche die Holzschneider sowohl wie der Zeichner von den dürftigen Anfängen des Werkes bis zu seiner Vollendung nehmen, liegt wie ein beschwerlicher Weg zu Tage.

Den unmittelbaren Anstoss zu dem Buch gab, wie bekannt, Laurent de l'Ardèches „Histoire de Napoléon", mit Holzschnitten nach Vernet, die in Paris 1839 erschien. Der Leipziger Verleger J. J. Weber unternahm noch im gleichen Jahre eine deutsche Ausgabe. Zur hundertsten Wiederkehr des Regierungsantritts Friedrichs des Grossen, 1840, wollte er ein Seitenstück dazu herausgeben. Als Autor wurde der Kunsthistoriker Franz Kugler, als Illustrator durch diesen der vierundzwanzigjährige Menzel gewonnen, der sich durch seine Steindruckfolgen „Künstlers Erdenwallen" und „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte" schon einen geachteten Namen als Zeichner erworben hatte. Seine Begabung für charakteristische Gestaltung historischer Szenen belegte dieses letzte Werk. Auch für den Holzschnitt hatte er schon gezeichnet. Der „Tod Sickingens", ein auf Anregung von Olfers geschnittenes Kunstvereinsblatt, war gerade in Arbeit, und die Probedrucke der

Holzschnitte zu Chamissos „Schlemihl" konnte Menzel als empfehlende Proben vorlegen. Der Kontrakt kam im Februar 1839 zustande. Für vierhundert Zeichnungen — die Prospekte rundeten die Anzahl auf fünfhundert — sollte Menzel 4300 Thaler bekommen. Die Zahl wurde etwas geringer. Aber aus einer an Weber gerichteten Aufrechnung Menzels vom 2. Juni 1844 erhellt, dass mit allen Nachträgen die Abmachung ungefähr erfüllt wurde.

Durch mehrere Brieffolgen, die im Laufe der letzten Jahre erschienen, sind wir über den Fortgang und die Hemmungen der Arbeit genau unterrichtet.* men. Alle andren Verpflichtungen löste er. Die grosse Aufgabe erfüllte ihn ganz.

Es ist einer der ersten Vorzüge dieser Holzschnitte, dass sie trotz der eingehendsten historischen Vorstudien, die in einer Unsumme von mehr oder weniger ausführlichen Zeichnungen erkennbar sind, so gar nichts Schweres oder Gezwungenes an sich haben. Und doch ist keine Figur, kein Baum oder Strauch dieser improvisatorische Frische atmenden Holzschnitte gezeichnet worden, ehe der Künstler durch skrupulös genaue Vorarbeiten ihr Wesen völlig im Besitz gehabt hätte.

HALLE IM ZEUGHAUSE. (VERWORFENER HOLZSCHNITT)

Autor und Zeichner gingen mit Feuereifer an das Werk. Kugler schrieb sein Buch ausserordentlich rasch fertig. Um die durch genaue Studien einmal gewonnene Stimmung nicht einzubüssen, liess er sich durch nichts unterbrechen, und Menzel hatte bald, wie er erbeten hatte, den ganzen Text abgesetzt in Händen. Die nächsten drei Jahre war er durch diese Arbeit völlig in Anspruch genom-

Auch der Verleger war nicht müssig. Mit einer Reihe von „flötenden und trompetenden Zeitwischen", wie Menzel sagte, Prospekten und Subskriptionslisten, die mit Probeholzschnitten Menzels — von Sears in London geschnitten — geziert waren, wies er auf sein Unternehmen hin. Diese Reklame war nötig. Denn mehrere Konkurrenzunternehmungen für das historische Jahr waren im Werke. Vernets Napoleonbuch war zwar die unmittelbare Vorlage. Der Satzspiegel und die Art, die Bilder in die doppelte Einfassungslinie einzufügen, wurden getreulich beibehalten. Aber die

* v. Tschudi, Aus Menzels jungen Tagen. Anhang: Briefe Menzels an C. H. und C. J. Arnold (Jahrb. d. K. preuss. Kunsts. XXVI) — Kugler, Briefe an den Verleger Weber, Neue Rundschau 1911 — Wolff, Adolph von Menzels Briefe, Berlin, Bard 1914.

Beeinflussung des Menzelschen Illustrationsstiles durch Vernets Werk, die immer behauptet wird mit dem Zusatz, dass er sein Vorbild weit übertroffen habe, hat bei der äusserlichen Ähnlichkeit ihr Bewenden. Das französische Buch war eine brave Durchschnittsleistung der Pariser Illustrationskunst der dreissiger Jahre, nichts Besseres. Menzel aber kannte, wie aus seinen Briefen ersichtlich, auch die besten Leistungen, die das vorangegangene Jahrzehnt gebracht hatte, genau. Die Werke mit Holzschnitten nach Bertall (Balzacs „Vie conjugale", Paris ohne Jahr), Johannot („Don Quichotte", 1836/37, „Paul et Virginie", 1838, und andere), Gigoux („Gil Blas" 1835) und nach Daumier („Le Prisme", „Les Français chez eux", Labordes „Versailles", und andere), um nur einige zu nennen, stehen in Zeichnung und Schnitt weit über der Vernetschen Leistung. Es schien den Technikern gelungen zu sein, mancherlei von der persönlichen Färbung des Zeichenstiles im Holzschnitt zu bewahren. Man begreift, dass Menzel bei den so erfahrenen Pariser (und Londoner) Holzschneidern ein verständnisvolleres Eingehen auf seine eigene Art und seine Ansprüche voraussetzte, als bei den Deutschen, die nichts Ähnliches zeigen konnten. Hier gab die Gubitzschule noch den Ton an, die ihrerseits aus der Schule des guten Unger hervorgegangen war. Menzel übersah deren Art wohl genau. Was ihn misstrauisch machen musste, war ihre geringe — weit hinter der der Pariser zurückstehende — Geschmeidigkeit gegen das gezeichnete Vorbild. Bei allem Geschick und Schönheiten im Einzelfall litten ihre Holzschnitte an einer weichlichen Behaglichkeit, die dem ganzen deutschen Holzschnittwerk jener Zeit ein gemeinsames Gepräge giebt, an einer summarischen Technik, die dazu neigte, die Schärfe der Vorzeichnungen in zusammenhängende Linien und Kurven aufzulösen, so dass der ganze deutsche Holzschnitt jener Zeit den Tod jeder zeichnerischen Individualität zugunsten der rückständigen Schneidetechnik bedeutete. Einen nahm Menzel aus, Gubitz' Schüler Unzelmann, dem er sogar die Qualität des Künstlers zuerkannte. Die gerade in Arbeit befindlichen Holzschnitte zu Schlemihl, nach Menzels Federzeichnung, sind ein feines Beispiel für dessen überlegenes Können. Aber seine künstlerische Herkunft verleugnete auch er darin nicht. Es ist begreiflich, dass angesichts einer so selbstzufriedenen Handhabung der Holzschneidetechnik gerade die deutschen Zeichner, die als Buchillustratoren Eigenes hätten geben können — ich nenne nur Adolph Schrödter und Theodor Hosemann — der Radierung und Lithographie den Vorzug gaben, die ihnen die Mitarbeit fremder Hände ersparten.

KÖNIG FRIEDRICH AM LAGERFEUER

Unzelmann war gerade durch die Arbeit an Menzels Zeichnnng „Der Tod des Franz von Sikkingen zu Landstuhl" beschäftigt. Ein einzelner fiel auch bei den umfangreichen Arbeiten nicht schwer ins Gewicht. Mit Kretzschmar machte Menzel gleich zu Anfang eine üble Erfahrung, und den andern traute er wohl noch viel weniger. So bekamen die Pariser Holzschneider den Löwenanteil des Auftrags. Andrew, Best & Leloir ist der Name der Hauptfirma, die auch für das Vernetbuch gearbeitet hatte.

KÖNIG FRIEDRICH REITET ZUR BRÜCKE VON LISSA

ADOLF MENZEL, TERRASSE DES NEUEN PALAIS. ZEICHNUNG, NATIONALGALERIE.

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A. G. MÜNCHEN.

Das Resultat war niederschmetternd. Von einem Eingehen auf seine zeichnerische Individualität war keine Spur zu sehen. Bei manchen der Holzschnitte zu Anfang des Kugler erscheint das Eigene des Künstlers so im hergebrachten Gleichmass der Technik verschwunden, dass sie ohne aufzufallen auch in Vernets Buch stehen könnten. Nun erfuhr er auch Näheres über den mechanischen Handwerksbetrieb in Paris, wo die Haupt- und Nebenarbeiten am einzelnen Stock unter verschiedene Hände aufgeteilt, wie sie eben auf diese oder jene Spezialität eingeteufelt waren. Eine stilgetreue Übersetzung durch künstlerisches Nachschaffen war bei dieser Gepflogenheit allerdings nicht zu erwarten.

NÄCHTLICHER KAMPF IN HOCHKIRCH

Das Ergebnis war so trostlos, dass mancher wohl die Lust an der Arbeit verloren hätte. Vielleicht würde sich auch Menzel bei einem erträglichen Mittelmass beschieden haben. Auf Ungleichheiten und Misslungenes war er wohl gefasst gewesen. „Es ist eben auch unvermeidlich, dass, wo viele Menschen nötig sind, auch was verhunzt wird." Beim Empfang der ersten Schnitte war er aber völlig verstört. Und die Pariser reizten seine Empfindlichkeit obendrein mit einer „vorenthaltlichen Vornehmthuerei", so dass seine anfangs wohl massvollen Einsprüche eine höchst stachelige, zuweilen ungeheuer grobe Form annahmen. Diese Protestbriefe an seinen Verleger, die bis zum Schlusse der Arbeit sich wiederholen, sind wohl heute ergötzlich zu lesen — sie spiegeln so getreu das hemmungslose Temperament des Künstlers — ihm aber war es bitterer Ernst.

„Denen Monsieurs . . . bitte ich, von meinetwegen wissen zu lassen, dass ich mir eine solche schlingelhafte Misshandlung meiner Zeichnungen ein, für alle mahl verbitte. Nun die Herren die Bestellung haben, meinen sie wohl, lüderlich arbeiten zu dürfen? Was nützt meine Liebe und mein Studium, die ich an die Sache wende, wenn sie in solcher Gestalt vor das Auge der Welt treten."

Er nahm den Kampf auf. Zahlreiche Schnitte der Pariser „Schweinschneider" wies er einfach zurück. „Wie oft habe ich schon denselben Gegenstand zweimal gezeichnet, weil er das erstemal in unachtsame oder ungeschickte Klauen gerathen war." Die erträglichen Drucke liess er nicht eher passieren, bis seine eingehenden Korrekturen, die er mit saftigen Grobheiten spickte, genau befolgt waren. Wenn er trotz seiner hohen Ansprüche eine Anzahl so dürftiger Schnitte durchgehen liess, wie sie in den ersten Lieferungen des Werkes, vereinzelt auch in späteren, zu sehen sind, so muss es um die verworfenen allerdings traurig bestellt gewesen sein. Da er wenig Hoffnung hatte, die Pariser Holzschneider in seinem Sinne zu beeinflussen, die dem Reizbaren gar noch mit überlegener Gutmütigkeit Elementarunterricht im Holzschnittzeichnen zu erteilen versuchten, so setzte er es durch, dass künftig seine Zeichnungen mit wenigen Ausnahmen in Deutschland geschnitten wurden. Hier konnte er den Fortgang der Arbeit persönlich überwachen, und von dem, was er mit unermüdlichem Anspornen, Belehren, Verbessern erreichte, davon giebt das Buch, wie es vor uns liegt, Rechenschaft. Auch hier gab es Kämpfe. Man-

DER TOD DES GENERALS KEITH

ches wurde kassiert. Ein solcher verworfener Schnitt ist die Ansicht des Waffensaales im Zeughause, die wir abbilden, das für das dritte Kapitel bestimmte Kopfstück. Ich glaube kaum, dass dieses mit äusserster Hilflosigkeit geschnittene Blatt die Arbeit eines Pariser Xylographen gewesen ist. Vielleicht war Kretzschmar der Übelthäter, der auch den kleineren, nicht viel besser geratenen Ersatzschnitt lieferte. Er hat sich im Laufe der Arbeit anzuschmiegen gelernt, ebenso wie die übrigen Berliner, Leipziger und Stuttgarter Mitarbeiter, Unzelmann, Otto und Albert Vogel, Georgy und die anderen alle. Man muss gestehen, dass auch die französischen Holzschneider sich zu fügen versuchten. Es finden sich höchst ansehnliche Leistungen ihrer Offizinen unter den späteren Illustrationen des Buches. Aber Menzel hatte kein Vertrauen mehr zu ihnen. Die „Lobhudeleien", mit denen sie ihn später zu entwaffnen suchten, wies er angewidert zurück und suchte alle weiteren Aufträge zu verhindern. Noch im Juni 1842 musste er dem Verleger schreiben: „Was bewog Sie, diesen Zimmerleuten, die ich leider noch von früher her kenne, noch Einen Klotz anzuvertrauen? für solche rohe gedankenlose Hände glaubte ich, nachdem die Verbindung mit denselben endlich abgebrochen war, keine Zeichnung mehr zu wagen . . . im Fall er, dieser Sears, oder etwa Nichols, oder gar Andrew, B(est). u. L(eloir). wie ich fast fürchte gegenwärtig noch was von mir in den Klauen hat, so trage ich darauf an, dass Sie es unter jedem Vorwand zurücknehmen."

FRIEDRICH UND DIE GRÄFIN ORZLSKA

Um das gleich zu sagen: Menzel schätzte das künstlerische Gewissen dieser Leute richtig ein. Sein günstiger Einfluss war wenig nachhaltig. Schon 1842 erstand dem von Vernet illustrierten Buch ein Konkurrent in Norvins von Raffet illustrierter „Histoire de Napoléon". Man wird Raffet als Künstler höher einschätzen müssen denn Vernet.

BESUCH FRIEDRICHS AM HOFE DES KÖNIGS AUGUST

Um so kläglicher erscheint der Rückschritt der Holzschneider, die zum Teil dieselben wie bei dem älteren Werke waren.

DER TOD SCHREITET DURCH DAS LAGER (I. AUSGABE)

Einen Ersatz für die bewährte Pariser Grundierung der Klötze hatte Menzel nach vieler Bemühung selber herausgefunden, war also auch in diesem wichtigen Punkte nun unabhängig. Sein Buch hat ein dem Napoleonwerk entgegengesetztes Ansehen. Dieses wird gegen den Schluss immer schlechter, liederlicher, jenes zeigt ein beständiges Anschwellen der Qualität in seinen Bildern. Wie gesagt, waren die ersten Kuglerbilder kaum besser als die französischen, einige sogar schlechter, hölzerne Figuren mit Gesichtern ohne Ausdruck. Alles sprudelnde Temperament, das man auch bei den früheren Vorlagen Menzels voraussetzen darf, erstarb in dem ermüdenden Gleichmaass, der unangenehm nivellierenden Eleganz der Pariser Schneidetechnik. Im Laufe der Arbeit entfernte sich dann das deutsche Buch erheblich von seinem Vorbilde. Diesem mangeln die Kontraste. Trotz starker Beweglichkeit der Zeichnung eine bleierne Fadheit. Von dem Hemmschuh der widerspenstigen Technik machte Menzel sein Werk frei. Immer schärfer kommt sein Strich zu Tage, immer glitzernder, überraschender wird die Lichtführung. Hier unbefangene, fast naive Natürlichkeit, dort äusserliches Theater ohne Wärme.

Der Kugler wurde ein wirkliches deutsches Volksbuch. Dieselbe schlichte Anschaulichkeit, mit welcher der historisch treue und doch poetische Text das Bild des Königs malte, liess auch in Menzels Zeichnungen den Typus erstehen, der bis heute in unserer Vorstellung gültig geblieben ist.

Menzel hatte später nochmals einen Holzschnittzyklus über Friedrich den Grossen zu schneiden, die zweihundert Illustrationen zu dessen litterarischen Werken. Die Aufgabe war eine andre. Die Bilder sollten als Schlussvignetten den Inhalt der einzelnen Kapitel ausdeuten. Sie entbehren der naiven Sachlichkeit, von der die Holzschnitte zu dem populären Geschichtsbuch erfüllt sind. Und wie sie aus der Reflexion geboren sind, haben sie auch zeichnerisch einen bedeutsameren, subtileren Zug bekommen. Raffiniert gezeichnet, sind sie von den Holzschneidern, deren Kunstfertigkeit Menzel bis ins Unerhörte gesteigert hatte, so unbeschreiblich zart geschnitten worden, dass sie entzückend und erstaunlich anzusehen sind, aber die Grenzen des dem Holzschnitt gesteckten graphischen Stiles hart streifen.

Für das illustrierte deutsche Buch beginnt mit Menzels populärem Werk eine neue Zeit. Er erreichte eine Umkehrung des Verhältnisses vom Holzschneider zum Zeichner, der bisher zugunsten einer traditionellen Handhabung der Technik, eines festgelegten Stiles, Konzessionen machen, seinen natürlichen Federstrich für eine handwerkliche Bequemlichkeit umbilden musste. Freilich hat auch Menzel im Laufe der Arbeit gelernt und gewonnen. Von dem merklichen französischen Einfluss, zumal Monniers, der seinen zeichnerischen Anfängen anhaftete — seine Stilbildung ist einer Studie wert — machte er sich frei. Er arbeitete wohl immer. Lücken in seiner Formenkenntnis füllte er durch beständiges Naturstudium aus, gab auch fremdem Einwande Gehör, wenn er vorsichtig gegeben ward. Kugler erzählt, wie schwer Menzel zu behandeln war, wie aber doch seine harmlos hingeworfenen Worte bei ihm Wirkung thaten. Er sah zum Beispiel den Mangel seiner Pferdekenntnis ein. „Mit meiner Rosstäuscherei,“ schrieb er, „gings da noch nicht sehr, aber das soll schon besser werden, ich bleibe jetzt vor jeder Sandkrake stehen.“ So mag auch mancher Schnitt aus Erwägungen zurückgestellt worden sein, die in einem Misslingen seiner eigenen Arbeit ihren Grund hatten. Zu diesen wird das bisher

DER TOD SCHREITET DURCH DAS LAGER (II. AUSGABE)

ebenfalls unbekannte Blatt gehören, das den bei Liegnitz am Lagerfeuer schlafenden König darstellt. Seine ausgestreckte Figur schneidet in perspektivisch unbehaglicher Ansicht von der übermässig dunklen Darstellung ein unschönes Dreieck ab. Sie gelangte nicht zum Abdruck und wurde durch eine der wirksamsten Zeichnungen des ganzen Buches ersetzt. Die Darstellung einer Szene, die sich in einem Nu abgespielt hat, und ebenso blitzartig erfasst ist: der König, durch einen Meldereiter aus dem Schlaf geweckt, ist aufgesprungen, hat den Boten mit eiligem Befehl wieder entlassen und blickt dem Fortjagenden, breitbeinig vor dem grellleuchtenden Feuer stehend, noch einen Augenblick nach.

Das Ausschlaggebende bleibt, dass Menzel nicht, wie seine Vorgänger, sich der Technik anpasste, sondern seine Übersetzer zwang, seinem Linienwerk zu folgen. Er hatte es mit Leuten von hohem Ruf zu thun. Dass sie ihm nachzukommen suchten und mit einer im Erfolg spürbaren Begeisterung seine Wärme sich zu eigen machten, das spricht für ihre Einsicht sowohl wie für die überlegene Sachkunde Menzels, der sie sich eben beugen mussten. Jetzt war nicht mehr der Holzschnitt die wesentliche Arbeit, sondern die vom Künstler auf den Klotz gezeichnete Vorlage. Die letzten Schnitte lassen von dem primären Reiz der Vorzeichnung fast nichts mehr vermissen.

Das Buch erschien in zwanzig Lieferungen, die erste im März 1840, die letzte Ende 1842. Der Erfolg war nicht unbestritten. Mehrere Schriften desselben Themas, von Kollmann, Förster und andren erschienen zur gleichen Zeit. Auch Schadow hatte etwas derart geplant. Im Ärger über die unzeitige Konkurrenz Kuglers und Menzels veröffentlichte er zugleich in der „Spenerschen" und „Vossischen Zeitung" vom 26. März 1840 eine Kritik der eben erschienenen ersten Lieferung, wie sie nicht unvernünftiger sein konnte. Er tadelte den Mangel historischer Vorstudien — nie ist ein populäres Buch besser fundiert gewesen — in diesem „entreprisenartigen Pfennigmagazin". Die Zeichnungen nannte er Griffonnagen, Kritzeleien, Produkte phantastischer Erfindung mit nach heuriger Mode in phantastisch-arabesken Windungen schwebenden Gestalten! Er riet Menzel, zur Radierung zurückzukehren, worin er schon Schönes geleistet hätte

KÖNIG FRIEDRICH VOR DER SCHLACHT AN DER KATZBACH

(Menzel hatte noch keine Radiernadel in der Hand gehabt). Dem unsachlichen Angriff war leicht zu begegnen. Die gemessenen Antworten Menzels und des Kriminaldirektors Hitzig, welch letzterer zu den geistigen Vertretern des Werkes gehörte, veranlassten Schadow, seine Einwendungen öffentlich zurückzunehmen. Eine anonyme abfällige Kritik war schon vorher erschienen. Aber die Künstlerwelt und das Publikum nahmen für das Buch Partei. Es machte seinen Weg und ist in zahlreichen grossen und kleinen Ausgaben überall verbreitet, erschien sogar in französischer, englischer und holländischer Sprache. Die erste Ausgabe ist schon eine antiquarische Kostbarkeit geworden. Vorzugsdrucke davon erschienen auf Velinpapier, einige wenige Exemplare — wohl nur zu Geschenkzwecken — einseitig auf dünnes chinesisches Papier gedruckt. Von der letzten Art kenne ich nur ein paar Fragmente. Auch die Bürstenabzüge der einzelnen Holzschnitte, besonders vor oder mit Menzels Korrekturen, werden von den Kennern hoch bezahlt. Ein solcher unkorrigierter Probedruck ist das D am Anfang dieses Aufsatzes, ein Korrekturdruck ist S. 450 abgebildet.

BÜSTE MACCHIAVELLIS (I. AUSGABE)

Bereits beim Erscheinen des Buches wurden auf Ersuchen, wie es heisst, zwei Holzschnitte unterdrückt, die von des jungen Friedrich Beteiligung an dem lockeren Hofleben in Dresden handelten, S. 455. Die schönen Zeichnungen sind nur in den 1840 datierten Drucken der ersten Ausgabe, auch in diesen nicht immer, enthalten, fehlen aber seit 1842 in allen deutschen Ausgaben. In den späteren Auflagen hat dann das Buch tiefgreifende Veränderungen erfahren. 1850 ging es in den Besitz der neugegründeten Firma Avenarius und Mendelssohn über, die im gleichen Jahre eine Titelauflage herausgab. 1856, nach dem Ausscheiden Avenarius', erschien der Kugler in neuer Gestalt. Menzel hatte zwar 1842 seine Arbeiten für das Buch abgeschlossen. Aber eine ganze Reihe von Verbesserungen, die bereits in der ersten Auflage einen Platz finden sollten und 1842 fertig vorlagen, gelangten erst in der Neuausgabe von 1856 zur Benutzung.

BÜSTE MACCHIAVELLIS (II. AUSGABE)

Ich kann nicht glauben, dass die Hauptveränderung, der Verbreiterung des Satzspiegels durch das Fortlassen einer der beiden Einfassungslinien und die Wahl einer kleineren Drucktype, mit Menzels Genehmigung geschehen sei. Die Abbildungen stehen nicht mehr organisch fest im Satzbilde, das vordem so wohlgefüllt und harmonisch erschien. Und eine Überfüllung trat dadurch ein, dass die Bilder durchaus beim zugehörigen Textwort stehen bleiben sollten. Da drängen sich denn oft zwei feindliche Bilder auf einer Seite. Aus räumlichen Gründen mussten ferner manche Schlussvignetten ausfallen. Man wird bei diesen Vergleichungen darauf aufmerksam, wie liebevoll Menzel an der Schönheit des Buches, nicht nur an der Schönheit der Zeichnungen selber gearbeitet hatte. Die Schlussvignetten, denen er je nach dem verfügbaren Raume Grösse und Gestalt gegeben hatte, müssen sich jetzt den neuen Kapitelschlüssen wohl oder übel anfügen. Grosse sind eingezwängt, kleine, die früher ihr bescheidenes Plätzchen hatten, schwimmen auf leeren Seiten. Die erste Ausgabe ist also die schönere, auch darum begehrenswerter, weil sie als die einzige Abdrücke der Originalstöcke enthält, an deren Stelle seit der zweiten Ausgabe Klischeedrucke getreten sind.

Aber die Ausgabe von 1856 hat doch ihren Wert, weil eine Reihe von Veränderungen, die Menzel schon 1842 getroffen hatte, ohne dass sie in der ersten Auflage schon Verwendung finden konnten, nun hier angebracht worden sind. Ein paar gar zu dunkel geratene Bilder wurden kassiert, nämlich der nächtliche Ritt des Königs nach Lissa und der Sturm auf Glogau. Besonders um das erstere, das freilich recht

KÖNIG FRIEDRICH VOR DEM POTSDAMER SCHLOSSE

schwarz aus der Seite herausstach, ist es schade. Die Laterne des Führers wirft einen kleinen Schein auf des Königs Pferd, das Gefolge reitet schattenhaft in schweigsamem Dunkel. Zwei andre wurden durch lichtere Kompositionen ersetzt. Der Tod des Keith, im ersten Falle undeutlich und wenig sagend, wich einer stark bewegten und klareren Wiederholung; ebenfalls der trommelnde Tod, der nachts das Lager von Hochkirch alarmiert. Schritt er in der ersten Fassung ohne besonderes Temperament durch die kaum kenntlichen Zeltreihen, so kommt er jetzt mit langen Schritten, in den ausgestreckten Armen die Trommelstöcke schwingend, im Sturm nach vorn. Auch die Schlussvignette zum elften Kapitel, die Büste des Machiavelli, dem eine Hand den Antimachiavell entgegenhält, in der ersten Auflage ein ziemlich kleinlich gezeichnetes und von Andrew, Best & Leloir kläglich geschnittenes Ding, wurde durch einen prächtigen neuen Schnitt ersetzt, dem die apokryphe Büste des Kaiser-Friedrich-Museums zugrunde liegt. So wurde noch manches andre verbessert und ergänzt. Einen besonderen Anhang bilden sechs Holzschnitte nach den Feldherrenstatuen auf dem Wilhelmsplatze. Von diesem Einschub war schon 1841 im Briefwechsel Menzels mit dem Verleger die Rede. Menzel schlug des weiteren Abbildungen der bedeutendsten unter Friedrich dem Grossen errichteten Prachtbauten vor. Von einer Ausführung dieses Planes wusste man bis vor kurzem nichts. Nun haben sich sechs mit härtestem Stift auf grundierte Holzklötze gezeichnete — noch nicht geschnittene — Ansichten von Potsdamer und Berliner Baulichkeiten im Besitz des Verlegers gefunden und sehen der Veröffentlichung entgegen. Wer die rührende Schönheit dieser unversehrten Juwelen Menzelscher Zeichenkraft gesehen hat, kann ermessen, welche Werte durch die Pariser Holzschneider vernichtet worden sind. Sie sind bis ins kleinste durchgeführt und wirken doch gross. Sie geben einen Beweis von Menzels enormem technischen Können wie von seiner künstlerischen Selbstzucht, die seine Herrschaft über das Werk bis zur letzten Ausfeilung nicht erlahmen liess. Es giebt heute grosse und ruhmreiche Künstler, die nur im Entwurfe sprechen können und bei der Durchführung versagen. Wir Heutigen — Kunstfreunde und Künstler — verherrlichen eines Rembrandt unvergleichliche Gabe, bei denkbarer Abkürzung in einer Skizze alles auszudrücken, was er sagen wollte. Auch Dürer, und auch Menzel, hatten diese unbeschreibliche Ausdrucksfähigkeit der Einzellinie, die so gross sein kann, dass sie in der eiligsten Linearskizze — nie durch Suggestion — eine Anweisung auf jede beabsichtigte oder mögliche Einzelheit giebt. Die Schöpfernähe einer solchen Skizze reizt das erfahrene Auge, das die Absichten des Künstlers mehr zu ahnen als zu sehen meint, zur Mitarbeit. Freilich bleibt die grosse Idee die Hauptsache — das hat auch Dürer schon gewusst und gesagt — und freilich ist es eine grosse Kunst, das fertige Kunstwerk auf einfache Weise zu geben. Aber mancher ist auch leicht fertig. Und es ist vielleicht nicht so schwer, den Reiz einer genialen Skizze zu erkennen und zu geniessen, als bei einem in gleichmässiger Sorgfalt durchgeführten Kunstwerk zu beurteilen, ob der Urheber es vermochte, den grossen Zug des Entwurfes zu bewahren, das Wichtige lauter als das Unwichtige sprechen zu lassen. Dem Arbeitsernste mancher Künstler werden wir heute wohl nicht immer gerecht. Wie die Dürers, so giebt auch Menzels

Zeichenkunst die Handhabe zu solchen Übungen. In ihr liegt ja sein Können beschlossen.

Auch Menzel ist einzelnes im Verlauf der Arbeit missraten. Aber man muss da vorsichtig urteilen. Radierungen, wie der tote Husar, sind von einem gewissen Stadium der Bearbeitung wohl nur noch als Studienobjekt zu bewerten. „Dies ist das Blatt,“ sagte Menzel einmal zu dem Bremer Kunstsammler Meier, „an welchem ich die Geheimnisse der Radierkunst studiert habe; damals war ich so weit sie zu kennen, und wenn ich es fortgesetzt hätte, so hätte ich vielleicht etwas Tüchtiges geleistet.“ Andre Blätter waren von Anbeginn nur technische Experimente. Für solche war Menzel immer feurig interessiert. Seine Versuche mit der Chalkotypie — einem Verfahren, das die Radierung für den Buchdruck umbilden wollte — mit den biegsamen Platten des Schulrats Furchan in Stettin, die aus präpariertem Leinen bestanden, beweisen das. Den in dieser Technik geritzten Männerkopf hat er so hartnäckig bearbeitet, dass schier jeder mir bekannte Abdruck einen eigenen Etat darstellt. Mit welcher Hitze er dabei ans Werk ging, schrieb er selbst auf die Platte des ebenso radierten Totenkopfhusaren: „An Mütze und Pelz erscheint im Druck alles verkehrt, weil ich in der Schnelligkeit vergessen, alles verkehrt auf die Platte zu radieren.“ Er liebte es überhaupt, wie Stauffer-Bern, über Fortgang und Schwierigkeiten seiner Arbeiten sich — oder dachte er an die Späteren? — schriftlich Rechenschaft zu geben. Und immer war er bereit, seine Arbeiten mit höchst präzisen Darlegungen seiner Kunstanschauungen zu belegen, die für die Beurteilung seiner scharf silhouettierten Persönlichkeit wichtig sind. Ich darf mich darüber hier nicht verbreiten.

Menzels illustrativem Talent sind seit dem Friedrichsbuch keine gebührenden Aufgaben mehr gestellt worden. Kaum mit dieser Arbeit fertig, wurde er, wie oben gesagt, für Jahre durch die Illustrierung der Werke Friedrichs des Grossen gefesselt, die, um einer ganz exklusiven Publikation willen geschaffen, erst jetzt mit einer populären Neuausgabe in weitere Kreise gedrungen ist. Dann folgte das ungeheuerliche lithographische Sammelwerk: „Die Armee Friedrichs des Grossen“, das, nur in dreissig Exemplaren gedruckt wurde. Die Holzschnitte zum „zerbrochenen Krug“ sind die einzige umfangreiche Illustrationsfolge, die man noch hervorheben muss. Die deutschen Kriegsjahre fanden ihn nicht an seinem Platze. Möchte die grosse Zeit, in der wir nun leben, in die richtige Hand den Stab legen, der die Talente unserer Zeit zu grossen Gaben anrührt.

A. MENZEL, DAS BRANDENBURGER THOR IN POTSDAM, ZEICHNUNG, NATIONALGALERIE
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

FELDPOSTBRIEFE AUS DEM WESTEN

VON

MAX BECKMANN

ZUSAMMENGESTELLT VON FRAU BECKMANN-TUBE

Courtray, 24. 2. 15.

Lass Dir nur soviel sagen, dass ich bereits im Typhuslazarett gearbeitet habe, nun aber wieder heraus bin und zwar im direktesten Kontrast. Mein Dienst ist sehr leicht und lässt mir Zeit, viel zu sehen und auch zu arbeiten.

Courtray ist eine reizende alte flandrische Stadt und ich habe, abgesehen von den tragischen, mich bis ins Tiefste aufregenden und aufwirbelnden Ereignissen, die nun aber vorüber sind, auch manches Merkwürdige und Lustige erlebt. Habe mit meinen belgischen Quartierleuten, einer alten Jungfer mit einem rassigen, schwarzhaarigen van Goghgesicht und einem zwerghaften alten Brüderlein, sehr amüsante Abende verlebt, an denen wir über England und Belgien, Gott und die Politik, Weissbrot und Zimmermiete Endloses geschwatzt haben, alles in meinem schlechten Französisch und die beiden in harten, flandrischen Akzenten, dazu Grog und draussen der Kanonendonner von Ypern.

Nun bin ich im Kloster, in dem die Mönche ganz in einem Flügel des grossen Hauses zusammengepfercht sind, um Verwundeten und Ärzten Platz zu machen. Ich habe Aussicht auf den alten Klostergarten, der mit hohen Wandelgängen eingefasst ist, in denen oft schwarzbärtige Patres eifrig und finster diskutierend umherlaufen.

Die Stadt hat reizende alte Sachen.

Es ist imponierend, wenn man sieht, was unser Land leistet, wie es sich mit Elementarkraft ausbreitet wie ein Fluss, der über seine Ufer tritt. Am deutlichsten fühlt man das hier komischerweise durch die Uhr. Alle Kirchtürme haben deutsche Zeit. Und alle Belgier rechnen nach belgischer, so

dass bei unsrer Quartierwirtin immer eine Konfusion entstand, wenn sie uns wecken musste.

Und dann diese ganze ruhige, absolute Beherrschung, die bis in die kleinsten Details geht.

Am ersten Tag sah ich dreissig gefangene Engländer, eingebracht von sechs Ulanen. Lehmfarbige Existenzen, amüsant selbstbewusst.

Courtray, d. 2. 3. 15.

Sehr interessant ist unser gemeinsames Essen in einem grossen Küchenraum, einer Art Refektorium, wo ich mit zirka dreissig Mann im Drillichanzug zusammen esse. Es sind wunderbare Menschen und Gesichter darunter. Viele, die ich liebe und die ich alle zeichnen werde. Grobe, knochige Gesichter mit intelligentem Ausdruck und schönen primitiven unmittelbaren Ansichten. Riesige Soldatenköche, plump und schwer. Maskenhafte, sinnlos witzige, dauernd schwatzende neben grotesk humoristischen, wirklich witzigen. Leute mit dicken Köpfen und schwarzen, wilden Brauen, neben gutmütig lächelnden, enorm fressenden Existenzen.

Ach, das ist wieder einmal Leben!

Mein kleiner Freund liebt sehr die Damen und hat mich hier schon in die verschiedensten Estaminets eingeführt. Flora und Gabriele van Bellegeln schicke ich Dir nächstens. Flora ist entzückend, wie ein ins Aristokratische übersetzter Rubens, nur leider sehr schmutzig.

Mein Freund und ich reinigen mittags zusammen den Operationssaal, ich lerne auf diese Weise auch die Gefühle der Aufwartefrau verstehen. Ich selbst schwanke andauernd zwischen grosser Freude über alles Neue, was ich sehe, zwischen Depression über den Verlust meiner Individualität und einem Gefühl tiefer Ironie über mich und auch gelegentlich über die Welt. Schliesslich nötigt sie mir aber doch immer wieder Bewunderung ab. Ihre Variationsfähigkeit ist unbeschreiblich und ihre Erfindungsfähigkeit grenzenlos.

d. 4. März 15.

Ich schreibe im Operationssaal, es war heute nicht viel zu tun, wir sind früher fertig geworden. Mir geht es recht gut, das einzig Bedauerliche ist nur, dass man so wenig frei ist. Von 8—1 und 4—7 muss man da sein. Schön sind die Ansammlungen im Operationssaal, mit den dunklen verwilderten Gesichtern, den grossen Bärten und weissen Verbänden.

Abends bummele ich in den Kneipen herum. Den ganzen Tag donnern die Geschütze und es ist amüsant, zu beobachten, wie sich die Menschen daran gewöhnt haben, wie an die Sonne, diesen schaurigen Weltenbrand. Liebe, kleinliche Zänkerei, Handel und Ehrgeiz nehmen denselben Fortgang wie früher, trotzdem der Tod wenige Kilometer von hier sein wildes Lied singt. Was für ein Glück doch die Phantasielosigkeit für die Menschen ist.

Des Abends in meinem Zimmer. Die Fenster stehen weit offen, draussen rattert ein Hundewagen über das Pflaster, in der dunkeln Nacht sieht man nur ein paar erleuchtete gotische Fenster irgendwo und dunkel und schwer die Silhouette einer alten turmartigen Mühle.

Ab und zu dröhnt eine Salve durch das Dunkel zu mir herüber.

Schwere schöne Rhythmen von Formen und Gefühlen erheben mich und machen mir das Leben leicht auf Augenblicke.

Eben klopft es und herein tritt ein braver Soldat mit qualmender Zigarre: „Ich möchte mir doch auch mal die schönen Skizzen und Malereien ansehen, die Sie gemacht haben.“

Nun steht er mir gegenüber, blättert in meinen

MAX BECKMANN, MITTAGESSEN. ZEICHNUNG

Produkten. Es ist ein reizender Kerl, hat schon drei Schrapnellschüsse, einer hat ihm den ganzen Schädel aufgerissen. Nun geht es ihm aber wieder gut. Ich liebe ihn sehr, er ist so natürlich und intelligent und lebendig, dass es eine Freude ist, sich mit ihm zu unterhalten. Jetzt wälzt er sich vor Lachen, weil er verschiedenes erkennt, was ich gezeichnet habe.

Nun will ich nicht mehr schreiben, sondern, wenn mein Freund raus ist, noch die Andacht zeichnen. Ich liebe es sehr, zu zeichnen, man wird wieder auf so viel Wesentliches hingewiesen. Ich glaube, dass ich durch dieses viele Zeichnen — doch nicht noch theoretisieren, mein Freund ist nach dem Poltelberg.

10. 3. 15.

Im Kriegslazarett-Museum.

Ich habe eine ganze Menge Leichtkranker und mein Oberstabsarzt ist wieder einer, der meine Bilder sehr gut kennt. Überhaupt die Ärzte! —

Heute war es sehr interessant. Ein englischer Flieger hat 300 Meter von mir, ich beaufsichtigte gerade einen Trupp Soldaten, die die Strasse reinigten, drei Bomben auf den Bahnhof geworfen. Dieses wilde Leben, was da entfesselt wurde. Die gewaltige Detonation. Und dieser kühne Kerl, kaum zwanzig Meter über mir sauste er dahin, ich sah ihn und fast in demselben Augenblicke erfolgte die Explosion. Er hat aber nur leere Eisenbahnwagen getroffen. — Nun aber die Belgier! Auf einmal waren wir wieder Freund und Feind. Alle kamen in wilden Haufen angerannt. Unendlich hoffnungsvoll und sinnlos aufgeregt. Dann das Geknatter der Gewehrschüsse. Er ist aber entkommen. Trotzdem er noch einmal, aber sehr hoch über uns hinwegflog.

Ich schreibe diese Zeilen wieder in meinem alten Bürgerquartier, in das ich glücklicherweise wieder zurückgekehrt bin. In P. war ich leider bald aus meinem Zimmer vertrieben und musste mit acht anderen zusammen pennen, was phantastisch greulich war. Neulich war ich ganz dicht an der Front, sah sehr interessante Soldatenmassen, singend aus dem Schützengraben kommende, über und über mit Lehm bespritzte Soldaten, reitende Offiziere mit der Nase und intelligenten Gesichtern auf kohlschwarzen Pferden im Galopp an die Front. Und ganz dicht die Kriegsmusik, den Kanonendonner. Ich kam in eine kleine Stadt mit einer kleinen Bahn. Als sie um die Ecke bog, auf dem Marktplatz stand dort ein ganzes Regiment und die Musik, die irgend etwas Verdi-Wagnerisches spielte zum Donner der Kanonen.

Was sah ich nicht alles letzter Zeit. Sah Leute

an Typhus und Lungenentzündung sterben. Sah Schwestern von fabelhafter Hingebung und ernstester Menschlichkeit. Dicke groteske Existenzen von phantastischem Wesen. Abends komme ich nach Hause und finde junge kriegsfreiwillige Offiziersaspiranten, die sich bei meiner ulkigen belgischen Wirtin die Suggestion der Heimat verschaffen. Um mich herum sitzen sie, der kleine dreiundsechzigjährige Bruder von ihr, der etwas grösser wie Peter ist, eine lange Pfeife raucht und ein stellungsloser belgischer Reisender und Hausfreund, der eben meinen Rotwein austrinkt.

d. 14. 3. 15.

Hier ist man ganz dicht an der Front. Heute morgen bin ich mit einem Vorortlazarettzug bis eine halbe Stunde vor dem ersten Schützengraben gewesen. Man blickte von einer Anhöhe herab in das weite flandrische Gelände mit den vielen kleinen Gehöften. Und durch den Nebel drangen die dumpfen Explosionen und knatterndes Maschinengewehrfeuer und dazwischen leicht, fast tänzelnd Trompetensignale. Mit einer Anzahl Verwundeter fuhren wir wieder zurück.

Unser Dienst ist augenblicklich nicht schwer und entspricht sehr meiner Gemütsart. Lange Zeiten mit Nichtsthun und dann wieder so viel Arbeit, dass man nicht weiss wie leisten.

Das Leben ist ganz reizend hier. Man speist in einem leerstehenden Hause an einer langen Tafel wie in einem Offizierskasino. Der Zug besteht aus viel netten Leuten und der Ton ist sympathisch. Der Dienst besteht im Verwundete und Kranke umladen und in der Vorsicht, sich keine Bombe auf die Nase fallen zu lassen.

R., d. 16. 3. 15.

Gestern hatte ich frei. Anstatt nun irgendeinen Ausflug zu machen, hab ich mich wie ein Wilder auf die Zeichnung gestürzt und sieben Stunden Selbstporträt gezeichnet. Ich hoffe allmählich immer einfacher zu werden, immer konzentrierter im Ausdruck, aber niemals, das weiss ich, werde ich das Volle, das Runde, das lebendig Pulsierende aufgeben, im Gegenteil, ich möchte es immer mehr steigern — das weisst Du, was ich mit gesteigerter Rundheit meine: keine Arabesken, keine Kalligraphie, sondern Fülle und Plastik.

Ich arbeite viel, am meisten aber mit den Augen und dem Gedächtnis. Wundervoll ist mir immer

das Zusammenkommen mit Menschen. Ich habe eine wahnsinnige Passion für diese Spezies.

Ostende, d. 16. 3. 15.

Ja, Du staunst — mais c'est la vérité. Ich bin in Ostende und zwar im Auto über Thourout, Ostende bis Blankenberghe und dann mit der Trambahn hierher zurück.

Als ich heute morgen mich gerade von der Anstrengung erholte, einen grossen Brief an Dich geschrieben zu haben, es war im Wachtlokal, wurde antelephoniert von der Zentralstelle, dass man mich zu sprechen wünscht. Ich ging hinüber und stand einem preussischen Hauptmann gegenüber, Prof. Th., Direktor der Charlottenburger Kunstgewerbeschule. Es ergab sich, dass er mich mitnehmen wollte nach Ostende. Durch die Liebenswürdigkeit unseres Zugführers wurde die Sache gedreht und ehe ich zur Besinnung kam, sass ich schon im Auto.

Es ist doch fast mysteriös, mein dringender Wunsch, nach O. zu kommen, auf diese phantastische Art glatt und komplett erfüllt.

Mit D-Zug-Geschwindigkeit ging es vorwärts durch die langen, mit alten Pappeln gesäumten Alleen Flanderns. Es war ein nebliger Tag heute.

Hier sitze ich in einem vornehmen Hotelzimmer, habe eine Zigarette angezündet und eine Flasche Rotwein vor mir stehn. Es belustigt mich, den Rauch meiner Zigarette anzusehen und an den Matrosen zu denken, mit dem ich eben zurückgefahren bin oder an die grotesken Variationen meines Lebens. Vor nicht allzulanger Zeit machte ich mit Eifer Feuer an und wusch den Boden auf oder betätigte mich als Typhusklosettfrau. Heute zogen wir feierlich mit militärischen Ehren begrüsst über alle auch die verborgensten Interessantheiten Ostendes. Ich bin auf einer Automobilstrasse an den Dünen gefahren, die war wie ein Parkettfussboden und der Wagen wie irgendein fabelhafter Sturmvogel.

Auch das Mädchen mit den schönen schwarzen Augen, das mir vorhin das Bett zurechtmachte, war sehr merkwürdig, als es in Menin um Mitternacht ankam, um nach der verlorenen Mutter und dem zehnjährigen Bruder zu suchen. Ganz allein war sie

hingefahren. Und der Vater war im zerschossenen Dixmuiden zurückgeblieben. Wo ist die Mutter und der Sohn? Scharen von Flüchtlingen da auf einem Wagen in der Richtung nach Frankreich, noch einen Augenblick — weg waren sie. Das arme kleine Fräulein mit den schwarzen Augen hat nichts gefunden. Trotzdem alle Offiziere sie an alle Kommandanten empfohlen hatten. Sie weinte.

Nun habe ich noch eine Zigarette angezündet und denke weiter. An den Augenblick, wo ich die kahlen Linien des entseelten Strandes zuerst sah. An die unheimliche Stille und an die fahlen spitzen Silhouetten von ein paar Soldaten, die langsam auf uns zukamen. An die schmalen, alligatorenhaften langen Rohre, die spitz und verschlagen auf das Meer hinaussahen. Und dann an das Meer, meine alte Freundin, zu lange schon war ich nicht bei dir. Du wirbelnde Unendlichkeit mit deinem spitzenbesäten Kleide. Ach, wie schwoll mein Herz. Und diese Einsamkeit. Eine Heerde düster aussehender Menschen gruben irgend etwas Militärisches still und schattenhaft. Ein vereinzelter Posten am Horizont. Alles sonst tot. Alle Fenster und Läden geschlossen. Das Kurhaus, dieser grosse Kokottenkasten, mit riesigen Brettern vernagelt. Still war es und traumhaft wie gegen drei Uhr morgens im Sommer. Eine fahle Zwielichtstimmung. Alles Lebende war draussen. Jenseits. Wenn ich der Kaiser der Erde wäre, würde ich als mein höchstes Recht mir ausbitten, einen Monat im Jahr allein zu sein am Strand.

DAVID TENIERS, DER ALCHIMIST.
BESITZER: DR. A. BREDIUS

AUSSTELLUNG VON WERKEN ALTER MEISTER

AUS DEM BESITZ VON A. BREDIUS UND J. O. KRONIG

VON

ERICH HANCKE

Die sehr bemerkenswerte Ausstellung, die im *Kunstsalon Kleykamp* die Sammlungen von Dr. A. Bredius und J. O. Kronig, einem jungen Kunstkritiker, vereinigt, zeigt, wie viel gute Werke alter, speziell einheimischer Kunst sich noch in holländischem Privatbesitz befinden. Von den Veranstaltungen ähnlicher Art, die, meist zum Besten des Nationalen Unterstützungscomités, in letzter Zeit in holländischen Städten zu sehen waren, ist diese sicherlich die interessanteste, weil sie ganz Unbekanntes bringt. Die wichtigsten Stücke der Brediusschen Sammlung machen ja seit Jahren einen Teil des Mauritshausmuseums, für viele dessen schönsten Teil aus. Was man hier sieht, ist weniger glanzvoll, aber fast durchweg von vorzüglicher Qualität und vieles darunter, das hohes künstlerisches mit persönlichem und kunsthistorischem Interesse verbindet. Die buntere, in der Entwicklung begriffene Sammlung Kronig, die in ihren achtzehn Nummern außer holländischer und flämischer auch italienische, französische und englische Kunst umfasst, führt eigentlich erst die Bausteine vor, aus denen eine Sammlung entstehen könnte, ihren Wert zu beweisen genügen aber schon allein zwei Bilder wie Rembrandts „Bacchus und Ariadne“ und die Landschaft des seltsamen Herkules Seghers, dessen Bilder lange Zeit für Werke Rembrandts galten.

Ein Rembrandt ist die Zierde auch dieses Teils der

REMBRANDT, BACCHUS UND ARIADNE

BESITZER: J. O. KRONIG

JAN STEEN, DER SATYR UND DER BAUER

BESITZER: DR. A. BREDIUS

Sammlung Bredius', des glücklichsten Rembrandtforschers und -Entdeckers. Es ist ein Christuskopf, eine Studie für die Jünger in Emmaus, von denen um das Jahr 1648 zwei Darstellungen entstanden, die eine nun in Kopenhagen, die andere im Louvre. Die Studie schliesst sich mehr dem Kopenhagener Bilde an. Sie ist ziemlich klein, vermutlich aus der Vorstellung gemalt, Hand und Gewand nur angedeutet, der Kopf mit herrlichen Augen ganz auf den Ausdruck des Auferstandenen hin konzipiert, den niemand so wie Rembrandt zu geben vermochte. Rembrandts Menschen sind immer wie Auferstandene. In ihrem Ausdruck liegt etwas, als kehrten sie aus einer anderen Welt zurück. Sie sehen uns an mit wissenden Augen. Wir lesen in ihrem Blick die Erkenntnis ohne sie deuten zu können. Dieses Seherische, das jedem seiner Werke unabhängig von malerischen Vorzügen, eine Ausnahmestellung verschafft, ist hier, durch den Stoff gefordert, besonders ergreifend und giebt der kleinen Studie eine Bedeutung, die sich durch ihre reinmalerischen Qualitäten nicht erklären lässt.

Jan Steen wird durch fünf Bilder auf sehr eigenartige und amüsante Weise vergegenwärtigt. In dem Satyr, der bei dem Bauern zu Gaste ist, ist ein Jordaenssches Lieblingsmotiv bis in Einzelheiten der Komposition hinein übernommen. Es ist ein sehr grosser Steen, folglich keiner allerersten Ranges. Die Frau im Vordergrunde zum Beispiel, eine für den Leidener Maler typische Figur, gelingt ihm in kleinem Maassstab besser. Wie gut aber weiß sich sein leichtblütigeres, beweglicheres, für Stimmungen empfänglicheres Temperament dem flämischen Vorbilde gegenüber zu behaupten, und wie macht er sich den entlehnten Stoff vermittels einer räumlicheren Gruppierung, eines feiner differenzierten Ausdrucks und einer naiven Wiedergabe der Natur zu eigen. Ebenso selbständig erscheint Jan Steen in einem anderen Bilde in seinem Verhältnis zu Frans Hals. Die „Rhetoriker" sind eine übermütige Improvisation, von der Campo Weyerman erzählt, dass ein im Laufe eines Vormittags im Wetteifer mit Frans van Mieris gemalt wurde. Der auffallend gelbrote Ton des Bildes könnte allerdings die Vermutung erwecken, dass es bei künstlichem Licht, vielleicht bei einem abendlichen lustigen Gelage entstanden sei. Jedenfalls ist es in ganz kurzer Zeit mit blitzschnellen Strichen hingeschrieben. In Halbfiguren von etwa Dreiviertellebensgröße sieht man drei possenhafte Dichter dargestellt. Zwei jüngere und einen alten, um dessen kahlen Schädel ein dürftiger Lorbeerkranz hängt. Die Komposition erinnert an die grossen Genrebilder von Frans Hals, die ausserordentlich breitflächige Behandlung an die seiner Zecher und Fischweiber; doch ist Frans Hals selbst in seinen lustigsten Bildern nie bis zu solcher Ausgelassenheit gegangen, und auch in der Malerei liegt bei aller, sicherlich nicht ganz ungewollter Anlehnung etwas Naives, das sich mit dem überkommenen Ausdrucksmittel nicht begnügt. Immerhin ist das Bild ein interessanter Beweis, wie sehr Jan Steen, den man ja zu den Schülern des Frans Hals im weiteren Sinne rechnet, dessen Werke studiert hat. Eine „allegorische Vorstellung" ist hauptsächlich durch die Seltsamkeit des Motivs bemerkenswert. Eine „Rückkehr von der Kirmes" und eine „An-

TH. DE KEYZER, FRAUENBILDNIS
BESITZER DR. A. BREDIUS

A. VAN OSTADE, OSTADE ZU BESUCH BEI CATHARINA QUESTIERS
BESITZER: DR. A. BREDIUS

betung der Hirten" sind feine Proben seiner zu voller Selbständigkeit gediehenen Kunst.

Den ruhigen Genuss abgeklärter Meisterschaft gewähren zwei Landschaften von van der Neer, in erster Linie eine Winterlandschaft mit wunderschöner, wie stets bei van der Neer höchst reizvoll gezeichneter Ferne und eine prachtvolle, in silbrigem Ton gehaltene „Abenddämmerung" von Aelbert Cuyp. In einigem Abstand schliessen sich ein kleiner Hobbema und ein Seestück von Jakob Bellevois an. Besondere Aufmerksamkeit verdient ein Ostade, ein Besuch des Malers bei Catharina Questiers, einer Amsterdamer Dichterin. Ostade besitzt zwar nicht die Genialität Adriaen Brouwers oder Jan Steens, er kann aber für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, der unmanierierteste aller grossen holländischen Maler zu sein, zumal in den Werken aus der Zeit, wo er den anfänglich dominierenden Einfluss Brouwers überwunden hat. In dem Bilde der Familie Questiers ordnen sich kunstvolle Komposition, reicher Ton und schönfarbige, kräftige Malerei mit bewunderungswürdiger Diskretion dem Eindruck schlichter Natürlichkeit unter. Ein „Alchymist" von Teniers, bei dem das Handwerk, freilich ein mustergültiges Handwerk, eine ungleich grössere Rolle spielt, lässt durch den Gegensatz die Vornehmheit Ostades noch deutlicher hervortreten.

Als kunstgeschichtliche Seltenheiten interessieren die Arbeiten einiger dem Rembrandtkreise angehöriger Künstler. Der „Studienkopf eines Greises", ein Werk des Monogrammisten IDR und das „Bildnis eines lachenden jungen Mannes" von Isaack Jouderville sind an sich wenig erfreulich. Liebenswürdige malerische Qualitäten, wenn auch geringe Orginalität zeigt das „Frauenbildnis" von Willem Drost. Erwähnt seien noch aus der Brediusschen Sammlung ein männliches Bildnis von Miereveld, ein ungewöhnlich feines, sehr ausdrucksvolles Bildnis einer alten Frau von Th. de Keyzer, fünf, zum Teil importante Zeichnungen von Rembrandt und eine in Umrissen gezeichnete „Landschaft in den Apenninen" von dem alten Pieter Breughel.

Die auf ganz andere Weise entstandene Sammlung Kronig kann auf eine gleich geschlossene Wirkung noch keinen Anspruch machen, doch ist durch Bevorzugung schöner, koloristischer Malerei ein Band zwischen den, verschiedenen Nationen angehörigen, Kunstwerken geschaffen. Unter den Bildern aus italienischen und flämischen Schulen ist manches Interessante, zum Beispiel eine venezianische „Venus in der Schmiede des Vulkan", auf der die hammerschwingenden Männer im Hintergrunde das Beste sind, eine der Schule von Parma nahestehende „Venus den toten Adonis beweinend", zwei „Liebespaare" von Piazzetta, eine sympathische aber wohl zu Unrecht als früher Van Dyk bezeichnete „Anbetung der Hirten" und eine Darstellung aus der Mythologie von Jordaens, aber nichts eigentlich Hervorragendes. Die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts ist durch Pastellporträts von Latour und Perronneau und ein Kinderbildnis der Vigée le Brun gut vertreten.

HERKULES SEGHERS, LANDSCHAFT

BESITZER: J. O. KRONIG

Eine grosse „Rechtsprechung Kaiser Ottos", von Gabriel Metsu, der ja, obgleich mit weniger Glück, auch Historien und Allegorien gemalt hat, ist ein farbenprächtiges Bild, das man fast im Zusammenhang mit flämischer und venezianischer Kunst nennen könnte. Der Wert der Sammlung beruht in den Bildern von Rembrandt und der Landschaft von Hercules Seghers.

Rembrandts „Bacchus und Ariadne" giebt den allgemein menschlichen Gehalt der Fabel. Die dicke, gutherzige Frau, die in so rührender Verzweiflung am unwirtlichen Meeresstrande sitzt, und der ältliche Mann, der ihr so gut zuspricht, sind nicht die Helden Ovids. Und doch spricht bei aller ans Parodistische streifenden Gewöhnlichkeit der Typen, aus den einfachen Linien und der einfachen Empfindung des Bildes etwas von dem antiken Charakter der Erzählung. Das Bild ist 1631 datiert, Rembrandt hat es also in dem Jahre seiner Übersiedlung nach Amsterdam gemalt. Es zeigt die Merkmale seines damaligen Stils, den hellleuchtenden grünlich goldnen Ton und das feine Email. Die Malerei ist bis in die tiefsten Schattenpartien durchsichtig geblieben. In den „Eltern des Tobias" fällt die Übereinstimmung zwischen der Figur des Vaters und einer Rembrandtzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett auf. Auch zu anderen Studien von Rembrandt finden sich Beziehungen. Über dem Ganzen liegt biblische Einfalt. Zwei alte Leute sitzen beieinander. Der Greis mit ineinander gelegten Händen und auf die Brust geneigtem Haupte. Die Frau mit einer Arbeit beschäftigt, im Schweigen des Raumes ernsten, frommen Gedanken nachhängend. Die Grösse der Auffassung giebt diesen einfachen Menschen die Würde alttestamentarischer Gestalten. Wunderbar ausdrucksvoll sind in diesem Bild die Hände, auf die augenscheinlich ein besonderer Wert gelegt ist. Das „Opfer des Manoah" weist in der Bewegung des Mannes und in Einzelheiten namentlich in der Malerei der Hände auf Rembrandt hin. Der Mangel an Einheit in der Durchführung und gewisse Härten, wie das grelle Weiss des Turbans gegen den dunklen Hintergrund müssen jedoch befremden. Sehr schön ist eine gezeichnete Studie für den barmherzigen Samariter des Louvre.

Die phantastisch-romantische „Gebirgslandschaft" von Hercules Seghers ist das Werk eines Künstlers, der in der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts eine ebenso isolierte Stellung einnahm, wie Vincent van Gogh in der modernen holländischen Malerei. Auch sonst haben sie mancherlei gemein. Seghers ist allerdings viel mehr Romantiker als van Gogh, der bei aller Abkehr vom Realismus doch sehr fest in der Wirklichkeit steht. Er ist ausschweifender und dabei weniger leidenschaftlich. Aber schon die Vorliebe für Felsenformationen in der Wahl der Sujets, in der Malerei das Heraustreten aus der der holländischen Kunst besonders eigentümlichen Tonigkeit nähern sie einander. In den Radierungen von Seghers finden sich sogar merkwürdige Ansätze zu der uns vorbildlos erscheinenden Zeichentechnik van Goghs. Die „Gebirgslandschaft" ist in gleichförmig bräunlichem Tone gemalt. Man sieht über eine weite Hochfläche. In der Mitte des Bildes stürzt das Wasser eines Flusses herab und gräbt sich nach dem Vordergrunde zu ein tief in den felsigen Boden eingeschnittenes Bett. Links in der Ferne liegt am Fusse einer Anhöhe eine Stadt. Über die ganze Breite des Mittelgrundes fällt ein Wolkenschatten bis an den Fuss des die andere Seite der Fläche begrenzenden Gebirgszuges, über den sich in rötlichem Lichte eine phantastische, ganz unwirklich aussehende Felsspitze in den gewitterdrohenden Himmel erhebt. Es ist ein eindrucksvolles aber nicht erwärmendes Bild.

Interessant wäre es den Einflüssen nachzugehen, die hier so fremdartig zu Tage treten und die sich vielleicht bis in unsre Zeit verfolgen liessen.

ALBERT WEISGERBER †

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Der Tod Albert Weisgerbers weckt tiefe Trauer vor allem bei denjenigen Freunden seiner künstlerisch und organisatorisch in gleicher Weise vorzüglich begabten Persönlichkeit, die hier, und wie die Verhältnisse in München eben zufällig liegen, bisher hier allein verheissungsvolle Möglichkeiten für eine freie Entwickelung der münchener Kunst auf neuer Bahn zu sehen und anzuerkennen erfreut waren. Die Ungunst dieses Schicksals ist doppelt beklagenswert angesichts der Thatsache, dass das vorhandene Werk des Künstlers, der nicht einmal mehr zu den ganz Jungen gehörte — er war 1878 geboren —, durch seine starken Schwankungen nun etwas Provisorisches, ja Unsicheres empfangen muss, was auch angesicht der Überzeugung nicht abzuweisen ist, schon an der Grenze entscheidender Erkenntnisse zu stehen. Bei einer Gesamtausstellung der von Weisgerber geschaffenen Bilder, die zu veranstalten die münchener neue Sezession nicht zögern möge, wird sich wahrscheinlich die Empfindung stärker bestätigen, die gerade infolge eines durch das starke Talent herausgeforderten Interesses vor jeder neuen Arbeit Weisgerbers ein leichtes Gefühl des Widerspruchs und des Unbehagens veranlasste, dass vielleicht nicht einmal das Durchschnittsmass dessen erreicht wurde, was diesem

eifrigen Sucher zu gewinnen möglich war. Wobei aber einschränkend zu bemerken sein wird, dass Weisgerber im letzten Verlauf seiner Entwickelung wieder selbständig fortschritt. Die Tragik, die Höhe nicht erreicht zu haben, bedingt bei dem Überblick über sein Schaffen eine entscheidende Beachtung, weil durch den jähen Abschluss nunmehr die Hindernisse, die ihm gesetzt waren, sich wichtiger hinstellen als sie ein Recht besitzen. Mit Weisgerber über die Probleme seiner Malerei zu sprechen war stets lehrreich und anregend. Der kluge Theoretiker, der in ihm steckte, zeigte sich dem Künstler weit überlegen, blieb daher auch schwer zu überzeugen. Aber diese Unterhaltungen erwiesen, mit welchem Ernste Weisgerber nachzudenken und an sich zu arbeiten gewohnt war. Die Eigenschaften des Rheinpfälzers, Temperament, nachdenklicher Sinn, Hartnäckigkeit der Überzeugung, waren in diesem Charakter in energischer Ausprägung zusammengeschlossen.

Zuerst ausgebildet in der münchener Kunstgewerbeschule, dann im Atelier von Stuck, schon früh ein wichtiger Mitarbeiter der „Jugend“, wobei er Schärfe des Witzes und Leichtigkeit der Improvisation geschickt vereinigte, erkannte Weisgerber einsichtig alle Gefahren, welche eine im kunstgewerblichen und illustrierenden Sinne beeinflusste Malerei bedrohen. Unabhängig von der Aufdringlichkeit der eben im Zenit ihres Ruhmes stehenden „Scholle“ zeigte er in dem meisterlich auf seinen Zweck berechneten und graphisch höchst talentvoll angelegten vielumfeindeten Plakat für die nürnberger Ausstellung von 1906, das heute betrachtet wie eine fröhliche Randglosse zum Pathos Erlers sich ausnimmt, wie billig ein lediglich nach äusserlicher Wirkung strebendes Können und wie leicht es zu gewinnen sei. Gleichzeitig, ebenfalls 1906, gab sein erstes Hauptwerk, der „Violinspieler“ trotz mancher Übereinstimmung mit der Ateliertechnik Philipp Kleins bereits das energische Bestreben kund, das Genrehafte eines erzählenden Vorwurfes nur malerisch zu überwinden. Im Herbst 1906 ging Weisgerber nach Paris. Dieser Aufenthalt wurde für seine Kunst entscheidend. Schon auf der Sommerausstellung 1907, wo Weisgerber vielleicht am eindrucksvollsten vertreten war, zeigten sich, vor allem bei den Bildnissen („der Dichter Scharf“) die erreichten Fortschritte. Der Strich war breit und wuchtig geworden und hatte jede Zaghaftigkeit verloren, fast grotesk wurde die realistische Bedeutung des Persönlichkeitsbegriffes betont, die Malerei hatte die Erkenntnisse der formalen Einheitlichkeit gewonnen und gefiel sich in koloristischen Freiheiten („Frohnleichnamsprozession“), ein freudig unbekümmertes Draufgängertum schien einer schönen Zukunft entgegenzuwachsen. Mag sein, dass da auch unvorsichtige Einwände dazwischentraten. Der Künstler selbst pflegte auf die aus der Marées-Ausstellung und dem daraufhin erneut betriebenen Studium Cézannes gewonnenen Lehren zu deuten. In den folgenden Jahren wich der frohe Impressionismus einer ganz von der formalen Seite der Erscheinung beherrschten Darstellung, die in den verschiedenen Fassungen des „heiligen Sebastian“ ihren nicht immer restlos geglückten Ausdruck fand. Erst später, vor allem mit dem „Bildnis eines Kunsthändlers“, der „Somalifrau“, den verschiedenen „Selbstbildnissen“ und dem „Akt auf dem Balkon“ erreichte Weisgerber unter fortgesetzter Verfeinerung seiner Farbigkeit die alte Natürlichkeit wieder, und aus dieser Festigung seines persönlichen Stiles schien im letzten Sommer auf der Ausstellung der von ihm begründeten „neuen Sezession“ die Bürgschaft für später ihm und seinen Genossen gesichert. Nun ist es anders geworden. Die „neue Sezession“ in München hat ihren Führer verloren. Er ist hier vor allem auch deshalb nicht zu ersetzen, weil er die Schäden des münchener Kunstlebens, der Kunstclique und der Kunstkritik, erkannt und verurteilt hat wie wenige, weil er als idealistisch hochgestimmte Kampfnatur, so oft er auch nach Berlin durchgehen wollte, dennoch geblieben ist, um durch sein Vorbild zu wirken. Es entspricht ganz der Erinnerung, die wir von ihm festhalten, dass er an der Spitze seiner Kompanie, dem Feinde entgegenstürmend, den Siegesruf auf den Lippen gefallen ist.

ADOLF MENZEL, VIGNETTE

MAX BECKMANN, WANDMALEREI

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im *Salon Cassirer* waren einige Sammlungen von guter Sezessionskunst, Entwicklungskunst zu sehen, vorwiegend landschaftsmalerische Dinge, die in runder, reifer Form sich mit den atmosphärischen Bedingungen der Natur auseinandersetzen, man könnte sagen: programmatisch, wenn nicht die Reize der Persönlichkeit fein betont, hinzukämen. Ulrich Hübners Herz hängt nach wie vor an den deutschen Niederungen, wo die feuchte Luft toniger Breite, farbigem Glanz und Schimmer so sehr entgegenkommt. Hamburg, Travemünde und Lübeck; dann aber auch unsere Havel. Durch einen grossen Reichtum wechselnder Motive führt Hübner sein Monetideal hindurch. Diesen Lichtromantizismus hat seine deutsche Seele allmählich ganz in sich verarbeiten können. Sein neugeborenes Auge sieht klar und rein den spezifischen Stimmungsgehalt jener heimischen Landstriche, wo des Meeres Nähe fühlbar wird, wo Wasser, Wald, relieflose Landschaft sich einen. Ist hier farbige Bewegung das Wesentliche, so ist bei Fritz Rhein mehr farbige Stille, ein Nachdruck auf latente zeichnerische Gestaltungen, Motive aus Holland, Mecklenburg, von Potsdam und Rheinsberg. Die malerische Poesie liegt hier in der Schiefwinkligkeit kleiner Häuserreihen, versteckter Gässchen, uralter Fassaden, in der Bürgerlichkeit typischer Märkte, im Zickzack verschwiegener Flussläufe. Überall ist der Rhythmus der Linie betont; die Farbe ist von unpathetischer Gehaltenheit, manchmal etwas zögernd und schwer. Rhein hat draussen im Felde Zeit gefunden, Porträts zu malen; zumal das Bildnis eines Offiziers im Sessel zeigt eine erfrischte, dem reinen, vertraulichen Ausdruck zustrebende Beobachtungsabe. J. E.

❄

Es stellt sich mehr und mehr heraus, dass in dieser Zeit Ausstellungen am meisten interessieren, in denen eine Übersicht unseres Kunstbestandes gegeben wird. Wer sich jetzt mit der Kunst beschäftigt, thut es, indem er eine Bilanz zu ziehen sucht. Was solchen Versuch fördert, ist willkommen — zum Beispiel die beiden Ausstellungen bei *Fritz Gurlitt* oder die von Bildern alter Meister aus Berliner Privatbesitz, bei *Paul Cassirer*, die im nächsten Hefte besprochen werden soll —, unwillkommen sind dagegen Ausstellungen, in denen die revolutionäre Geste, die wir aus der Zeit vor dem Krieg kennen, wiederholt wird, ohne dass doch wesentlich Neues gezeigt werden könnte. Veranstaltungen wie die der *Neuen Münchener Sezession* in den Räumen des Graphik-Verlages am Pariser Platz oder wie die *Mai-*

TH. ROWLANDSEN, DER WERBER. FARBIGE ZEICHNUNG
BESITZER S. HEPPNER, BERLIN

ausstellung von Malerei und Graphik unter den Linden, wirken, als seien aus den Ateliers der jüngeren Bildhauer und Maler mit Mühe und Not eine Anzahl von Bildern, Zeichnungen und Plastiken zusammengesucht. Man bringt die innere Debattierlust jetzt nicht auf, um sich mit dem, was vor dem Krieg werden wollte und was nach dem Kriege wahrscheinlich in eine neue Phase treten wird, ernsthaft auseinanderzusetzen. Und die Kauflust wird – was jetzt immerhin wichtig wäre – durch solche Ausstellungen, denen in fataler Weise der innere Antrieb fehlt, auch nicht angeregt. Es ist darum besser für alle Teile, wenn solche aussichtslosen Versuche unterbleiben. Unser Kunstbetrieb braucht Ruhe und Einkehr; und dafür giebt es keine bessere Zeit als diese! „Getretener Quark wird breit nicht stark!“

Etwas anderes ist es, wenn ein Kunstsalon wie das *Graphische Kabinett* (J. B. Neumann) in aller Stille fortfährt neue Arbeiten seiner Künstler anspruchslos auszustellen. Er zeigte letzthin Bilder und graphische Arbeiten des jetzt oft mit Kriegszeichnungen hervortretenden Erich Büttner. Bei aller geistigen Regsamkeit und fortschrittlichen Gesinnung wirkt dieses Talent noch fast unpersönlich. Lebhaft interessierte dagegen wieder Bernhard Hasler mit seinen graphischen Versuchen. Er gehört zu den wenigen, die wir einst hoffen Meister nennen zu dürfen.

K. Sch.

FRANKFURT A. M.

In der *Volkshochschule* findet eine Kriegsausstellung statt, die von Kurt H. Busse bearbeitet und durch einen Vortrag über den „Völkerkrieg im Spiegel der Bildkunst“ eröffnet worden ist.

SCHWEIZ

Im Alter von nur siebenundvierzig Jahren ist der Schweizer Maler Max Buri gestorben. Wir können uns begnügen, die Todesnachricht ohne eine besondere Würdigung der Lebensarbeit Buris zu geben, weil wir vor kurzem erst (K. u. K. Jahrg. XII S. 645 u. ff.) einen illustrierten Aufsatz über Buris Kunst von Joh. Widmer gebracht haben. Dieser Tod wird überall als ein Verlust für die Kunst empfunden werden; in der Schweiz aber reisst dieser frühe Tod eine Lücke in die Reihe der die nationale Kunst repräsentierenden Maler, die wohl noch lange sichtbar bleiben wird.

❋

Wir bilden eine Kriegsdarstellung Max Beckmanns ab, die als Gelegenheitsarbeit auf dem westlichen Kriegsschauplatze entstanden ist. Es ist ein Fresko, primitiv auf eine Ziegelsteinmauer gemalt. Die Gestalten sind lebensgross. Die Farben sind: ein fahles Rosa für das Terrain, daneben ein grünlicher Rasenstreifen, hinten gelbliche Lehmhügel und darüber ein weisser, nach oben

BERNHARD HASLER, KOMPOSITION
AUSGESTELLT IM GRAPHISCHEN KABINETT, BERLIN

violettgrauer Himmel. Das eine Pferd ist weiss, das andere schwarzviolett; die Reiter haben graue Uniformen. Der stehende Soldat hat eine lehmgelbe Färbung und ein orangefarbenes Gesicht mit blauschwarzem Haar und Bart.

FRANKFURT A. M.

Der „Burgfrieden“ darf nicht Anlass werden, gewisse Zerstörungen zu verschweigen, die während des Krieges – nicht von den Heeren – in aller Stille verübt werden. Die wunderschöne alte Mainbrücke in Frankfurt, die aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen soll, deren Ursprung aber wahrscheinlich viel weiter noch zurückgeht, ist in diesen Monaten abgerissen worden, um Gott weiss was für einem modernen Machwerk Platz zu machen. Es giebt kein Argument, das diese Vernichtung rechtfertigen könnte; es hätte mehr als einen Weg gegeben, die ehrwürdig charaktervolle Brücke zu erhalten und dem „Verkehr“ doch Genüge zu thun. Man muss sich bezwingen, um nicht sehr harte Worte für eine Stadtverwaltung zu finden, die so unbedenklich ein der ganzen Nation gehörendes Baudenkmal vernichtet, ohne die Hoffnung für die alte Schönheit eine neue Schönheit schaffen zu können, um nicht gering von Bürgern zu denken, die sich ohne erfolgreichen Widerspruch diese That gefallen lassen. Auch wir haben den Feind im Lande; er schadet uns nicht durch Kanonaden und Kriegsgreuel, sondern durch „Wohlthaten“.

K. Sch.

BERICHTIGUNG

Durch einen Irrtum des „Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe“ bei der Beschriftung ist in der Bilderfolge, die zu dem Aufsatz „Die Holländische Stadt“ von Karl Scheffler in Heft VIII gehört, eine Verwechslung vorgekommen. Die auf Seite 340 abgebildete Ansicht ist nicht aus Monnikendam in Holland, sondern aus Wiborg in Dänemark. Eine allgemeine Ähnlichkeit in der alten Bauweise im ganzen germanischen Norden und im besonderen die Ähnlichkeit der Ziegelgotik von Monnikendam mit der von Wiborg lässt den Irrtum, der hiermit berichtigt wird, entschuldbar erscheinen.

ERKLÄRUNG

Die Galerie *Heinemann, München,* sendet uns die folgende Erklärung:

Im letzten Heft Ihrer geschätzten Zeitschrift hat Herr Direktor Waldmann, gelegentlich einer Besprechung des Biermannschen Werkes „Deutsches Barock und Rokoko“, auch verschiedene Bemerkungen über die im Sommer 1914 im Residenzschloss zu Darmstadt veranstaltete Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800 gemacht, welche uns, als Mitglieder der Ausstellungsleitung, zu folgender Berichtigung veranlassen. Herr Direktor Waldmann unterscheidet nicht in erforderlichem Maasse zwischen der Ausstellung selbst und der Publikation Herrn Professor Biermanns; diese letzte ist nur ein privates Unternehmen Professor Biermanns und hat mit der Ausstellung nichts zu thun. Infolgedessen

waren die Ausstellungsleiter und die wissenschaftlichen Mitarbeiter der Ausstellungsleitung nicht in der Lage, über die Prinzipien bei der Sichtung des Materials für die Publikation, wie Herr Direktor Waldmann wünscht, mitzusprechen.

Das Material für die Ausstellung ist durch die einzelnen Arbeitsausschüsse, welche im offiziellen Katalog der Ausstellung genau verzeichnet sind und welchen auch Direktor Waldmann angehörte,* vorbereitet und an Ort und Stelle von Prof. Biermann und einzelnen Mitarbeitern besichtigt worden.

Als sich herausstellte, dass die vorgesehenen Räume im Residenzschloss alle von den Arbeitsausschüssen vorgeschlagenen Kunstwerke nicht zu fassen vermochten, wurde von der Ausstellungsleitung unter Beteiligung der wissenschaftlichen Mitarbeiter eine Sichtung vorgenommen. Wenn Professor Biermann, der auch aus eigener Initiative der Ausstellung den Titel einer „Jahrhundertausstellung" gegeben hat, dann noch nachträglich Bilder geringer Qualität, die ausgeschieden waren, einfügte und anderweitige Änderungen der Anordnung usw. traf, so dass die Ausstellung zwar nicht in ihren Grundzügen, aber im einzelnen mehrfach verändert wurde (unter andern auch das angebliche Bild von Desmarées wieder aufhängen liess), so trägt dafür die Ausstellungsleitung im ganzen keine Verantwortung. Der Vergleich des offiziellen Ausstellungskatalogs mit dem Werke Herrn Prof. Biermanns lässt ferner ohne weiteres erkennen, welche Bilder sich ursprünglich in der Ausstellung befanden und welche nachträglich eingefügt wurden. Man darf Professor Biermanns Buch, was die Werke der Malerei betrifft, nur als Auszug bezeichnen, in dem eine Reihe der bedeutendsten Werke (Oelenhainz, Edlinger usw.) fehlen.

Indem wir bitten, die vorstehenden Mitteilungen in Ihrer geschätzten Zeitschrift freundlichst aufzunehmen, zeichnen wir

mit vorzüglicher Hochachtung

Hermann Heinemann, Kgl. Kommerzienrat — Theobald Heinemann, K. b. K. R.

OSKAR FRENZEL †.

Oskar Frenzel, den man auf den Beinamen „der Tiermaler" taufte, obwohl er durchaus kein Spezialist oder bildnerischer Zoologe war, ist am 15. Mai, ein Sechzigjähriger, gestorben. Er ist in Berlin geboren, hat in Berlin geendet. Vierzig Jahre Berliner Thätigkeit im Berliner Geist. Bei Paul Meyerheim studierte er das Tierfach, bei Eugen Bracht die Landschaftsmalerei; aber in der Hauptsache bildete er sich durch Sehen: in den Galerien, in den Ausstellungen; und so setzte er auf seine Art das Werk von Baisch und Weishaupt und der Münchener Stimmungslandschaft fort, so wie sie durch Adolf Lier und seine Schüler Schönleber und Pötzelberger gegangen war. Wer nicht wusste, dass Frenzel in Berlin lebte, verlegte ihn wohl nach Karlsruhe oder nach Stuttgart. Seine Nekrologisten betonten bei ihm allzu schematisch den Begriff Berlin; Vorzüge eines nüchtern und klar geübten Metiers finden sich auch anderswo. Es war anständige deutsche Malerei der mittleren Linie, was Frenzel betrieb. Er liebäugelte auch eine Weile mit der neuen Lichtbotschaft, so dass er in die Sezession zu passen schien und sogar deren zweiter Vorsitzender wurde. Aber bald trieb es ihn mit sechzehn anderen Gleichgesinnten wieder in den Glaspalast zurück, wo er viele Jahre, in selbständigen Sammlungen, als verhältnismässig Moderner und Radikaler sehr beachtet wurde. 1903 wurde er, bei einem Pairschub, mit Messel, A. Krüger, Gaul, Kallmorger, Zügel, Josef Israels und Anders Zorn in die königliche Akademie der Künste befördert. Fügt man hinzu, dass Frenzel auch längere Zeit die künstlerische Abteilung des Hauses Wertheim leitete, so hat man den äusseren Kreis seines Wirkens abschliessend gezogen. Seine malerischen Motive wiederholten sich, ohne sich eigentlich gleich zu sehen. Er malte das Rind, das Weidevieh, aber die Landschaft wechselte, und damit auch das Leben des Tieres; ja, er sah manchmal die Landschaft reicher und stärker als das Tier. Er empfand nämlich mehr die anatomische Architektur, den zeichnerischen Bau der Kreatur, als die interessante farbige Masse und Massigkeit, ihren Flimmer und Schimmer. Jedenfalls aber war er nicht spielerisch veranlagt, vielmehr ging er fast immer auf das Wesen der Dinge ein. Im Landschaftlichen handelte er mit einem temperierten Naturgefühl, manchmal sogar mit einer gewissen Poesie, wie sie bei jedem deutschen Charakter irgendwie und irgendwann einmal durchschlägt. Die Wiesengründe und Triften norddeutscher Niederungen, die verschwiegenen Teiche und Flussgebiete, der Wald und seine Ausläufer, die welligen, buschbestandenen, grasigen Gelände wussten ihm etwas zu sagen; er gab die feuchte Atmosphäre oft gut und einleuchtend wieder, und endlich wirkten auf seinen Bildern Wasser und Welle, meistens wenigstens, wie das nasse Element und nicht bloss wie bemalte Pappe.

Julius Elias.

* Anm. d. Red.: Dieses ist ein Irrtum; Herr Dr. Waldmann teilt uns mit, dass er an der Vorbereitung der Ausstellung nicht mitgearbeitet hat und dass sein Name zu Unrecht in dem Katalog aufgeführt wird. Ferner schreibt er uns: „Also das Werk ‚Barock und Rokoko' war ein privates Unternehmen Prof. Biermanns! Wie kommt es dann, dass die Prospekte zu diesem Werke allgemein versandt worden sind portofrei, mit der Marke des Grossherzoglichen Kabinetts? Damit ist bei mir und vielen andern Subskribenten der Glaube entstanden, dass das Werk Prof. Biermanns eine offizielle Publikation der Ausstellungsleitung sei, was also gar nicht der Fall war."

DIE ALTE MAINBRÜCKE IN FRANKFURT A. M.

AUS DEM WERK „FAY, BILDER DES ALTEN FRANKFURT A. M.“

NEUE BÜCHER

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ulrich Thieme. XI. Band. Erman — Fiorenzo. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1915.

Je weiter dieses Unternehmen grossen Stils fortschreitet, desto deutlicher wird es, wie sehr ein Künstlerlexikon von solcher Vollständigkeit und Genauigkeit bisher gefehlt hat. Wenn das Lexikon einst fertig vorliegt, wird man sich kaum noch vorstellen können, wie man ohne es ausgekommen ist. Je weiter es aber fortschreitet, desto mehr steigt die Hoffnung, dass die ausserordentliche Arbeit zu Ende geführt werden kann. Dass dieser elfte Band mitten im Kriege erscheint, ist ein schöner Beweis dafür, wie unerschüttert die Herausgeber, die Mitarbeiter und der Verlag fortarbeiten. Was das aber heissen will, fühlt man, wenn man den neuen Band aufmerksam durchblättert. Die imponierende Gesamtleistung setzt sich aus einer unendlichen Kleinarbeit zusammen, und doch wirkt das ganze Lexikon, als sei es, paradox gesprochen, von einer einzigen Hand geschrieben worden. Die Disziplin, die alle Mitarbeiter zwingt, sich dem Ton und dem Geist des Ganzen zu fügen, ist mustergültig. Einige der Mitarbeiter treten infolge dieser Gesamtidee, die alles einzelne gewissermassen stilisiert, mit einer neuen Schreibweise vor den Leser hin, sie erscheinen als Schriftsteller nicht nur knapper, konziser und positiver als sonst, weil ein Lexikon diese Eigenschaften fordert, sondern auch weil sie sich unbewusst angespornt fühlen, ihr Bestes zu geben, indem sie für die Elite der deutschen Fachleute schreiben. An grossen Einzelabhandlungen ist dieser elfte Band ärmer als die meisten vorhergehenden; dafür wirkt die Fülle der Kleinarbeit um so stärker. Die listigsten Stichproben führen immer zu dem gewünschten Resultat; ja die Erwartung wird meist noch übertroffen durch eine Genauigkeit bis ins Kleinste — selbst bei lebenden Künstlern, die ihre Personalien oft ungern nur vollständig preisgeben, wie kokette Frauen. Man darf versichern, dass es in der deutschen Kunstliteratur viel weniger Irrtum und Ungefähr geben wird, wenn dieses „Allgemeine Künstlerlexikon“ einmal vollendet sein wird; es wird mittelbar in der schönsten Weise berichtigend und versachlichend wirken. Darum wünschen wir diesem wahrhaft monumentalen Unternehmen weiter so rüstigen Fortgang wie in den letzten Jahren und wollen hoffen, dass der Krieg den ruhigen Gleichschritt dieser komplizierten Forscherarbeit auch weiterhin nicht zu stören imstande ist.

Karl Scheffler.

Kunstwissenschaftliche Studien. Gesammelte Aufsätze von Friedrich Schneider. Erster Band: Kurmainzer Kunst. Herausgegeben von Erwin Hensler. Wiesbaden 1913.

Von den 23 Essays dieses Bandes beschäftigt sich die Mehrzahl mit mittelrheinischer Kunst und demgemäss mit den sehr verschiedenartigen Beziehungen und Einflüssen, unrer nenen die Mainzer Kunst, wenn man überhaupt von einer solchen als einer in sich geschlossenen

Kunstentwicklung sprechen kann, gestanden hat. Wohlthuend berührt, namentlich in den früheren Aufsätzen, die schon aus den siebziger Jahren stammen, das behagliche und liebevolle Sichversenken in die Materie, mit dem sich sachliche Kürze des Historikers eint, während spätere Versuche mystischer Ausdeutung vorwiegend den Theologen spüren lassen. Ganz singulär steht in der übrigen Folge ein Aufsatz über Peter Halm und seine Druckverzierungen; die hierzu gegebenen Zinkotypien bilden ebenso wie die übrigen von Halm herrührenden Druckverzierungen, Schlussvignetten und dergleichen mehr den besten Teil des Buchschmucks im vorliegenden Bande; von dem übrigen reichen Illustrationsmaterial ist manches unzulänglich. Entschiedene Verdienste hat Schneider um die provinzielle Denkmalspflege: manches bedrohte Werk ist durch sein energisches und verständnisvolles Eintreten vor dem Untergange bewahrt geblieben. — Die vorliegende Auswahl hat Erwin Hensler mit Geschick aus einer sorgfältigen Bibliographie der in Zeitschriften, Zeitungen und Privatpublikationen verstreuten Aufsätze Schneiders getroffen.

Arnold Fortlage.

„Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit, ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich", von Hermann Burg. Wien 1915, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Wenn wir heute in einer weder zur Frage noch zur Kritik gestellten, sondern ganz selbstverständlichen Waffenbrüderschaft mit Österreich stehen, so ist dies nicht nur eine Folge von Bündnisverträgen oder eine Folge der mehr oder weniger offenen Feindschaft fast aller anderen Staaten, sondern auch die Frucht einer Kulturgemeinschaft. Zwar betont man gegenüber dem durch den Krieg gezüchteten geistigen Partikularismus mit Recht, dass Kunst und Wissenschaft innerhalb Europas stets ein übernationales Ganzes bilden mit gemeinsamen grossen Entwicklungsphasen. Die besondere Durchbildung aber, die jede dieser Entwicklungsformen im Schosse eines jeden Volkes nach dessen Eigenart erfährt, ergibt den nationalen Besitz, so dass man mit Recht zum Beispiel vom Zeitalter des Barock, zugleich aber von einem italienischen, einem französischen und einem deutschen Barock spricht. Und in diesem Sinne verbindet die österreichischen und die deutschen Künstler seit Jahrhunderten eine natürliche Verwandtschaft, ja zeitweise hat Wien die deutsche Kunst vorwiegend beherbergt und ihr so den Anschluss an die grosse Entwicklung der europäischen Kunst erhalten. Auch als die politische Gemeinschaft vor hundert Jahren zerfiel, hat sich die geistige Gemeinschaft zwischen Deutschland und Österreich erhalten. Man vergegenwärtige sich ausser dem durch die gemeinsame Sprache gewährleisteten gemeinsamen Besitz in der Litteratur auch den in der Musik und den bildenden Künsten.

Schon in dieser Hinsicht interessant ist Hermann Burgs „Zauner und seine Zeit", der während des Krieges erschienen ist, und der österreichische Staat hat wohl nicht nur den sachlichen, sondern auch diesen nationalen Wert des Werkes im Auge gehabt, wenn er die Herausgabe und sorgfältige Ausstattung dieser Arbeit eines reichsdeutschen Verfassers übernahm.

Es ist Burg gelungen, aus sorgfältig gesammelten Urkunden die Meister jener Zeit und die Zeugen ihrer Thätigkeit uns greifbar nahe zu bringen, eine Reihe vorzüglicher Abbildungen ihrer Werke kommt ihm dabei zu Hilfe. In solchem Zusammenhange begreifen wir den in Zauner und seinen Zeitgenossen sich vollziehenden Übergang vom Barock zum Klassizismus als eine Lebensäusserung, wir begreifen, dass er das Durchbrechen und Emporwachsen eines frischaufspriessenden Kunsttriebes aus einem absterbenden ist. Wir erleben, wie ein Künstler, in der Schule des späten Barock erzogen, dieselbe technisch beherrscht, aber unaufhaltsam und instinktiv zur Vereinfachung, zur klaren Erscheinung, zum geschlossenen Aufbau, (um mit dem mehrfach von Burg herangezogenen Riegl zu sprechen „vom optischen zum taktischen Kunstwollen") kurz zum Wesen des Klassizismus strebt und dasselbe in Meisterwerken verkörpert, die den Arbeiten des gleichzeitig in Norddeutschland den Klassizismus in der Plastik heraufführenden Schadow ebenbürtig sind.

Wie richtig und überzeugend diese Darstellung der historischen Thatsache als eine Lebensäusserung ist, fühlt wohl gerade heute jeder. Denn wenn auch nicht mit dem Klassizismus selbst, so doch mit dem Wesen des Klassizismus im ausgeführten Sinne setzt sich jeder moderne Mensch, insbesondre der Künstler, auseinander und weiss, dass es keine Doktorfrage, sondern eine Lebensfrage ist. Und diese besondre Art der Auseinandersetzung mit dem lebendigen Geiste des Klassizismus, nämlich dem Streben nach grösstmöglicher Einfachheit und Klarheit der Linie und Geschlossenheit der Form finden wir auch heute in Österreich wieder, das durch Männer wie Wagner mit seiner Schule, Metzner, Lederer und andere, die Führung dieser im Wesen klassizistischen Moderne hat.

Otto Bartning

Josef Ponten, Griechische Landschaften. Text (253 Seiten) und Bilder. 2 Bände. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart 1914.

Es wäre verkehrt, wollte man das Buch in Einem durchlesen; man merkt bald, wie recht die Romanschreiber thun, wenn sie landschaftliche Schilderungen vermeiden, die an die Vorstellungskraft des Lesers starke und oft unerfüllbare Anforderungen stellen. In Kapiteln genossen bietet dagegen das Werk viel Schönes, zumal wenn man die betreffende Gegend kennt, und so der mühevollen Umsetzung von Worten in vorgestellte Bilder überhoben ist. J. Ponten lässt den Leser die Landschaften in epischer Weise mitgeniessen, so wie er sie selbst vom Maultier, Wagen und Schiff aus genossen hat; er beobachtet mit warmem Gefühl, lässt alles Schöne

und Wertvolle auf sich wirken und giebt seine Erlebnisse anschaulich wieder. Oft zieht er andere ferne Länder und Menschen zum Vergleich heran, stellt aber an Land und Leute keine Ansprüche und sucht keine europäischen Dinge in Griechenland, sondern er nimmt das Land, wie es einmal ist. Von Dingen des Altertums zu reden vermeidet er mit Recht, denn wo ers doch thut, kann ihm der Archäologe nicht immer zustimmen. Im übrigen zeigt manch gutes Wort, manche geistvolle und paradoxe Wendung den kultivierten Kopf. Die Darstellung wird gegen den Schluss hin immer erfreulicher, zumal die Schilderung des Ausflugs nach den Strophaden ist lebendig und wohl gelungen.

Das Buch heisst im Untertitel „Versuch künstlerischen Erdbeschreibens". Darin ist das Interesse angedeutet, das Verfasser an der geologischen Beschaffenheit des Landes nimmt. Er vertritt die Meinung: „Wissenschaftliches und künstlerisches Erkennen sind nicht so weit von einander entfernt, wie platte Wissenschaftler und tolle Künstler uns glauben machen möchten." „Schauen ist mehr als Wissen, aber durch Wissen geläutertes und vertieftes Schauen ist göttlich." „Wie werden die Landschaften für den zugleich Wissenden und Schauenden reich." „Die Wissenschaft hat in ihrer Anschauungsweise vom ursächlichen Werden der Dinge und Formen einer Landschaft ein so grossartiges Mittel der Vereinfachung des Blicks geschaffen, wie die Kunst es sich nur wünschen kann. Insbesondere die Wortkunst . . ." Also die Wissenschaft erleichtert dem Künstler, der Künstler den Laien die Arbeit des Auffassens und Ordnens. Der Verfasser rührt damit an ein wichtiges Problem und leistet als Geologe ähnliches, wie es Strassburger als Botaniker in seinen nicht streng wissenschaftlichen Schriften geleistet hat. Nach meinen persönlichen Erfahrungen kann ich ihm nur zustimmen. Gewiss — Naturkunde macht keinen Landschafter, Anatomie keinen Plastiker, doch wird die Hilfe dieser Disziplinen und das Wissen um die Gründe der Erscheinungen nur von einer Zeit verschmäht werden, der nur die Erscheinung als künstlerisch wertvoll gilt. Indessen ist das Wesentliche hierüber kürzer, treffender und besser längst von dem grossen Ratgeber gesagt und bei Eckermann in dem Gespräch vom 21. Dezember 1831 nachzulesen.

Gern würde man an dem beigefügten Bilderbuch die Probe machen, wie weit die hier ausgesprochenen und in der schriftlichen Darstellung angewandten Theorien sich beim Produzieren landschaftlicher Bilder bewährten. Doch lässt die Urheberin dieser Bilder durch den Verfasser eine so bescheidene Meinung über diese Leistungen äussern, dass auch wir sie nur als Illustrationen nehmen und ihre Mängel dem Druckverfahren zuschreiben wollen.

Der Verfasser versichert zum Schluss, er habe ein schönes Buch schreiben wollen. Diese Absicht wäre ihm auch ganz gelungen, wenn er die Gefühle des Lesers nicht immer von neuem durch sprachliche Unarten verletzte, von denen ich als Warner eine kleine Auswahl ausschreibe: „unter dem Zwecke der Schönheit, Bergleute statt Bergbewohner, zerklafft statt zerklüftet, zuletzt zubest, stähle statt stöhle, ich halte alle blos schönen Bilder vom Übel." Das mögen Nachlässigkeiten sein; aber seit wann sagt man ausse im Telegramm: „ich umwerte, zugesellen sich, nun zutrifft das Sonderbare, ich vorbereite mich, auftauchen die Eilande."? Seit wann vor allem sagt ein Schriftsteller, der etwas auf sich hält: „über es, in es, auf es, durch es" statt darüber, hinein, darauf und dadurch?? Das ist Zeitungsdeutsch und nicht umsonst in Morgensterns Geschichte von dem Huhn in seiner ganzen Scheusslichkeit blossgestellt worden.

B. Schröder.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Hermann Jaques, Paris. Eine Erinnerung und eine Hoffnung. München, Goltz Verlag 1914.

Die Verhältnisse des menschlichen Körpers nach dem Goldenen Schnitt, von Emil Baeuerle, Verlag von Seemann & Co., Leipzig.

Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie. Von Albert Dresdner. I. Die Entstehung der Kunstkritik. München 1915, F. Bruckmann A.-G.

Haug-Mappe. Kriegsbilder von Einst, herausgegeben vom Kunstwart-Verlag Georg D. W. Callwey, München.

Rhythmus, Kunst, Natur von Oswald Herzog. Selbstverlag des Verfassers. Berlin-Steglitz.

DREIZEHNTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

REMBRANDT, DANIEL IN DER LÖWENGRUBE
ZEICHNUNG

Kunst und Künstler

NOTIZEN ZU REMBRANDTS KUNST

VON

AUGUST L. MAYER

Es ist merkwürdig, dass in der grossen Rembrandtliteratur die rein formalen Probleme der Kunst dieses Einzigartigen noch immer nicht eine auch nur halbwegs erschöpfende Behandlung gefunden haben. Selbst das grosse Werk Carl Neumanns, das von allen Rembrandt-Büchern dem Künstler Rembrandt am meisten gerecht wird, rollt im Grunde genommen nur einige der Hauptprobleme, die die Kunst des grossen Holländers bietet, wirklich auf, deutet einige andere an, lässt aber eine ganze Reihe völlig ausser acht. Das Leben Rembrandts, seine äussere künstlerische Entwicklung, die wachsende Verinnerlichung seiner Kunst, die Ausschöpfung des Inhaltlichen, das Rembrandtsche Helldunkel, das sind Dinge, die immer und immer wieder behandelt werden. Aber schon über Rembrandts Kolorit sind die Untersuchungen viel spärlicher, und kommt man vollends an einzelne formale Probleme, wie etwa die Bildfüllung bei Rembrandt, oder noch mehr ins einzelne gehend, die Behandlung der Hände bei Rembrandt, so wird man nirgends in der grossen Literatur eine Darlegung und Klarstellung dieser Fragen finden.

In den letzten Jahren haben sich einzelne Gelehrte bemüht, den Zusammenhang Rembrandts mit der italienischen Kunst zu erforschen. Allein, abgesehen von den ausgezeichneten Untersuchungen Goldschmidts und seiner Schüler, die vor allem die grosse Bedeutung Honthorsts als Vermittler der italienischen Kellerlichtmalerei für Holland und somit auch für Rembrandt in ausgezeichnetster Weise klar gelegt haben, sind alle diese Forschungen recht kleinlicher Natur. Mit dem angeblichen Nachweis, dass Rembrandt soundsoviele einzelne Motive der italienischen Kunst entnommen habe, mit der blossen Feststellung solcher wie gesagt nicht immer einwandfrei nachgewiesener Thatsachen ist an und für sich noch gar nichts gethan. Die Hauptsache bleibt hier wie in allen ähnlichen Fällen, die inneren Zusammenhänge nachzuweisen und zu erklären, zu zeigen, warum der Künstler gerade in der betreffenden Zeit das betreffende Motiv aufgegriffen hat, und vor allem, was er denn überhaupt daraus gemacht hat. Es ist sehr richtig, was Heinrich Wölfflin einmal sagte: „Wenn Rembrandt auch nach Italien gegangen wäre, es hätte ihm nichts mehr

geben können." In den nachfolgenden kurzen Untersuchungen wird es sich zeigen, welch tiefe Wahrheit in diesem Wort Wölfflins liegt, wie die italienischen Kunstanschauungen denen Rembrandts diametral entgegen gesetzt sind. —

Carl Neumann hat bereits darauf hingewiesen, wie die nordische Malerei Vorhänge, Draperien und gemalte Rahmen zu Illusionszwecken heranzieht. Auch bei Rembrandts Schöpfungen kann man dies wiederholt feststellen. Alle diese reichen Drapierungen dienen jedoch bei Rembrandt noch häufiger einem anderen, fast könnte man sagen entgegengesetztem Zweck. Sie helfen nicht nur die Szene zu verschleiern, die Szene nicht nur nach der Tiefe, sondern auch nach oben hin immer mehr verdämmern zu lassen, sondern sie tragen neben anderen Momenten, von denen gleich die Rede sein wird, dazu bei, das, was an Struktivem, Tektonischem in dem Bilde vorhanden ist, in ganz seltsamer Weise aufzulösen. Gerade wenn man diese Dinge verfolgt, erkennt man, wie weit Rembrandt davon entfernt war, Bilder im italienischen Sinne malen zu wollen, wie es gar nicht in seiner Absicht lag, einen dekorativen Schmuck für Wände von Palästen und Bürgerhäusern zu schaffen. Man erkennt dabei immer mehr, wie wenig es Rembrandt darum zu thun war, Bilder in dem gewöhnlichen Sinn des Wortes zu malen, sondern wie er mehr und mehr, einem innersten Drang folgend, seine Gesichte, seine Ideen auf der Leinwand mit Farbe niederschreiben musste, wie Rembrandt kein Gemälde schuf, um Menschen ihre Behausungen wohnlicher zu gestalten, um Schönheit und Harmonie zu verbreiten, sondern wie er auf diese Weise dem Ausdruck verlieh, was ihm auf die Nägel brannte, ganz einerlei, ob es beim Publikum Gefallen fand oder nicht. Nie wurden Gemälde geschaffen, die so wenig Bilder sind, wie die Werke des reifen Rembrandt, nie aber auch Gemälde, die so unendlich viel mehr sind. (Es wird noch gezeigt werden, wie falsch Schüler Rembrandts dieses Wesen ihres Meisters verstanden, wie sie es ja eigentlich gar nicht verstehen konnten.)

Einige Beispiele werden das noch klarer machen: Man vergleiche Rembrandts „Danae" mit der „Venus" des Velazquez, um zu erkennen, wie viel näher der Spanier als Romane der italienischen Auffassung geblieben ist, wie bei ihm alles knapper und straffer sitzt, das Ganze eben viel bildmässiger im landläufigen Sinne des Wortes wirkt, während bei Rembrandt anscheinend alles mögliche Überflüssige gegeben ist, jedoch mit vollem Bewusstsein, um den Rembrandtschen Brennpunkt des Ganzen überhaupt erst wirksam zu machen. Was das Verdämmernde nach oben anlangt, so vergleiche man vor allem Bilder wie die „Ehebrecherin" im Haag, die „Nachtwache", das Berliner Potipharbild, und vor allem die „Anbetung der Könige" im Buckinghampalast mit Bildern wie der „Anbetung der Könige" von Tintoretto in der Scuola di San Rocco. Diese Schöpfung des grossen Venezianers, die gerade in der Behandlung des Hintergrundes schon mehr als einen an Rembrandt erinnert hat, zeigt, wie man in Italien auch da, wo man stimmungsvoll sein will, auch da wo wirklich Visionen gegeben sind, nie das Tektonische ausser acht lässt, wie das Bildganze planmässig klar aufgeteilt ist, wie das starke Gerippe überall hindurch zu verspüren ist. Man wende nicht ein, dieses Rembrandtische Verdämmern nach oben sei notwendig, um wirkliche Luft in das Bild hineinzubringen. Darum war es Rembrandt erstens einmal nicht so sehr zu thun, und dann zeigt wiederum ein Vergleich mit Velazquez und mit dem allerdings späteren Tiepolo, wie man atmosphärische Wirkungen sehr wohl erreichen kann, ohne das struktive Moment derart zu unterdrücken, wie es Rembrandt thut. Man vergleiche nur die Nachtwache, oder Rembrandts spätes Emmausbild im Louvre mit den Meninas des Velasquez oder mit Tiepolos Abendmahl und Emmausdarstellung.

Das eigenartig Stimmungerweckende, Mystische wird aber von Rembrandt nicht nur durch ein untektonisches Verdämmern nach oben hin erzielt, sondern auch durch ein Verdämmern nach der Seite und nach dem Hintergrund, oder umgekehrt ausgedrückt, durch ein Abrücken vom Bildrand in der Weise, dass die Gestalten sich magisch vom Grund loslösen, wie Wundergebilde aus einem geheimnisvollen Dunkel plötzlich hervor gewachsen erscheinen; man denke nur an den Isaaksegen in Kassel, an die Amsterdamer Judenbraut und vor allem an das Braunschweiger Familienbild! Wo stehen, wo sitzen diese Figuren? Kein Mensch wird es genau sagen können, aber auch keiner fragt darnach, denn jeder hat noch hier den Eindruck, vor einem fast überirdischen Phänomen zu stehen.

Um zum Schluss dieser kurzen Betrachtung noch einmal zu zeigen, wie diese Art der Flächenfüllung Rembrandts nicht nur durchaus unitalienisch ist, sondern auch ganz von der seiner Kollegen abweicht, sei auf die Familienbilder von Frans Hals im Louvre und in der Sammlung Otto H. Kahn in New

REMBRANDT, DER HAUPTMANN VON KAPERNAUM. ZEICHNUNG
BERLIN, KUPFERSTICHKABINET

REMBRANDT, BADENDER MANN. ZEICHNUNG

BERLIN, KUPFERSTICHKABINET

York hingewiesen, wo ein behagliches Ausbreiten über die ganze Fläche festzustellen ist, auch etwas Unitalienisches, aber im entgegengesetzten Sinne wie bei Rembrandt: was Rembrandt an Konzentration zu viel giebt, ist bei Hals nach italienischen Begriffen zu wenig vorhanden. In der Aufteilung der Fläche bei Rembrandt kann man weder von einem symmetrischen noch asymmetrischen Prinzip reden; man vergleiche nur den „Saul und David" im Haag mit dem „Merkur und Argus" des Velazquez oder die „Susanna" im Louvre mit dem „Merkur und den drei Grazien" des Tintoretto im Dogenpalast zu Venedig.

Über den Dualismus in Rembrandts Kunst, nämlich den Kampf zwischen dem plastischen und malerisch-flächigen Moment, ist schon von Neumann und Wölfflin einiges Wichtige gesagt worden. Man darf aber den Ausführungen dieser beiden noch eine Ergänzung beifügen und darauf hinweisen, wie Rembrandt sich um die Erzielung einer malerischen Gesamterscheinung bemüht hat. In den Ausführungen von Wölfflin und Neumann war eigentlich immer mehr oder weniger von Details, von Bildteilen die Rede, nie aber so recht von dem Bildganzen. Hier möchte ich zunächst zweierlei unterscheiden: einmal das graphische und dann das rein malerische Moment. Nehmen wir das graphische Moment vorweg, so ist festzustellen, dass Rembrandt auch in seiner späteren Zeit vielfach nicht zu einem ganz geschlossenen malerischen Gesamteindruck gelangen konnte, wie ihn etwa Tintoretto, Velazquez und Tiepolo erreicht haben, weil er auch in der reifen Zeit noch zu sehr vom Detail ausging, weil auch der ältere Rembrandt, der, um mit Wölfflin zu reden, „vom Pittoresken zum Malerischen, vom mehr zeichnerisch, gegenständlich Malerischen zum objektiv flächenhaft Malerischen" vorgedrungen ist, nie ganz auf graphisch ornamentale Details verzichten konnte. Nie finden sich in den Köpfen seiner späteren Figuren so vereinfachte Konstruktionen wie bei Velazquez, oder gar bei Tiepolo (man vergleiche nur einmal das Wiener Porträt von Rembrandts Mutter oder das Bildnis eines Alten von 1654 in Dresden mit den bekannten Orientalenköpfen des Tiepolo). Gerade durch diese Art aber, auf verschiedene Einzelheiten nie ganz verzichten zu können, wird der Blick allzu oft gehemmt, — man könnte mitunter von Stolpern des Blickes reden —, wird jedenfalls die rasche und geschlossene Wirkung des Bildganzen als Gesamterscheinung wesentlich beeinträchtigt.

Kein zweiter Maler hat so wie Rembrandt den Händen eine Hauptrolle im Bild zugewiesen, bei keinem sprechen die Hände eine so eindringliche Sprache, wie bei Rembrandt. Je reifer die Kunst dieses Meisters wird, desto mehr wird in den Händen das, was die Figur geistig bewegt, in wahrhaft greifbarer Weise zum Ausdruck gebracht. Während viele Künstler die Hände möglichst zu verbergen suchen, einmal weil sie als gefährliche Nebenzentren die Einheitlichkeit der Bildwirkung zerstreuen könnte, dann auch weil in gewissen Fällen schon der rein flächenmässige Charakter des Bildganzen durch eine zu starke Plastik der Hände leiden könnte, geht Rembrandts Bestreben oft gerade darauf hinaus, die Hände den Augen zu koordinieren, ja oft durch die Hände erst das laut aussprechen zu lassen, was aus den Augen seiner Gestalten ahnungsvoll hervordämmert. Bis Rembrandt dies sein Ziel ganz erreichte, hat es natürlich alle möglichen Versuche gekostet; dabei ist es stets von höchstem Interesse, beobachten zu können, wie Rembrandt nicht nur von einem Unvollkommenen stets zu einem Vollkommeneren fortschreitet, sondern auch wie eng die Wandlung dieses Einzelmotivs, die verschiedene Fassung dieses Einzelproblems aufs engste zusammengehen mit den verschiedenartigen Tendenzen, die er in seinen verschiedenen Perioden verfolgte.

Im Anfang will die Handbewegung noch gar nicht mit dem geistigen Ausdruck harmonieren: Die erhobene Hand des Doktor Tulp bleibt hinter dem geistigen Ausdruck des Professors entschieden zurück; man möchte fast sagen, sie ist schwerfälliger und unsicherer; sie spricht keineswegs all das klar und selbstverständlich aus, was man aus dem Ausdruck, aus den Augen des dozierenden Anatomen so mühelos abliest. Auch bei dem männlichen Bildnis der Sammlung Pourtales aus dem Jahre 1633 geht der Ausdruck von Aug und Hand noch keineswegs recht zusammen. Für die dreissiger Jahre sehr bezeichnend ist das oft stereotype Auflegen der Hände auf die Brust. Um das Jahr 40 herum erscheint ein Motiv, das der Künstler dann wiederholt behandelt hat: das Ineinander-, beziehungsweise Aufeinanderlegen der Hände namentlich bei Frauenporträts, das mit einem gewissen wohligen, behaglichen Ausdruck verknüpft ist.

Rembrandt hat dieses Motiv in den fünfziger Jahren noch mehr zu vergeistigen verstanden.

Man denke nur an die alte Frau von 1652 und die beiden Greise in Petersburg um 1654, das Selbstbildnis in der Londoner Nationalgalerie und das männliche Bildnis ebenda von 1659. Gerade in diesem Zusammenhang betrachtet wirken die Hände des in den letzten Jahren viel diskutierten Porträts der Frau Bas in Amsterdam etwas befremdlich für Rembrandt. Es ist nicht ganz die Note, die man in den unzweifelhaft Rembrandtischen Werken jener Zeit findet. Besonders interessant ist ein Vergleich mit dem etwa zwölf Jahre später entstandenen Bildnis einer alten Frau in der Petersburger Eremitage.

Es ist vor allem von Neumann betont worden, wie Rembrandt im Anfang der vierziger Jahre im Porträt allgemein dekorative Tendenzen verfolgte, die ihrer ganzen Art nach aufs engste mit italienischen Anschauungen zusammenhängen und wofür der gewisse Einfluss Raffaels mit seinem bekannten Cortigiano-Porträt nur ein äusserliches Kennzeichen ist. Dieses italienische Moment kommt natürlich auch in der Behandlung der Hände zum Ausdruck: einmal liebt es der Künstler, die Hände zu verdecken, in den Schatten zu rücken, angefangen mit dem Selbstbildnis von 1640 in der Londoner Nationalgalerie, dem männlichen Porträt in Brüssel von 1641, der Frau mit dem Fächer im Buckinghampalast, dem Mann mit dem Falken und der Dame mit dem Fächer beim Herzog von Westminster; dann findet man bei ihm in diesen Jahren häufig eine Redepose der Hand, wie sie sonst die venezianische Kunst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts geliebt hat, allerdings mit einer weniger starken Betonung der plastischen dreidimensionalen Wirkung. Dieses Motiv der herausgestreckten Hand findet sich neben dem Leutnant der „Nachtwache" bei dem Prediger Ansloo, dem männlichen Porträt der Sammlung Thiem von 1644 und dem der Sammlung Cowper vom gleichen Jahr.

Unter den Radierungen zeigt der Sylvius das Herausgreifen aus dem Bild, höchst bezeichnenderweise ein Blatt aus dem Jahre 1646.

Wenn Rembrandt den Ausdruck immer mehr vertieft und die geistige Thätigkeit gerade in den Händen reflektieren lässt, ist es selbstverständlich, dass ebenso wie die Gesamtmotive auch das Einzelmotiv der Hände, will sagen ihre besondere Beschäftigung, im Anfang recht äusserlicher Art ist, später aber immer mehr schon im reinen Motiv die enge Verknüpfung mit dem geistigen Vorgang zeigt, denen Rembrandt in dem betreffenden Werk bildmässigen Ausdruck verliehen hat. Ein paar Beispiele werden dies verständlich machen: Man vergleiche den Feder spitzenden Coppenol der Kasseler Galerie vom Anfang der dreissiger Jahre mit dem Petrus am Schreibtisch (Conford Manor, Earl of Wimborne) um 1656, oder mit dem Bildnis eines Architekten der Kasseler Galerie aus dem gleichen Jahre. Wohl könnte man sagen, dass bei dem Coppenol das Motiv sich daraus rechtfertigt, dass hier ein Schreiblehrer dargestellt werden sollte. Jedoch ist das hier verwendete Motiv für einen Rembrandt recht billig zu nennen. Davon ganz abgesehen aber macht sich durchaus keine innere Beziehung zwischen dem Ausdruck des Kopfes und der Thätigkeit der Hände bemerkbar; der Coppenol „sitzt" dem Maler; es ist ein Posieren des Kopfes, während die Hände ihrer eigenen Thätigkeit nachgehen, will man nicht die etwas gesuchte Deutung wagen, der Dargestellte lasse seine Gedanken spazieren gehen, während er sich zu neuer Arbeit rüstet. Welch andere Sprache reden aber die Hände auf den genannten beiden Spätwerken! Wie ganz anders wird hier das momentane Ausruhen, das Nachdenken in den Händen zum Ausdruck gebracht. Was bei dem Coppenol gezwungen und absichtlich erscheint, wirkt hier so selbstverständlich und zwingend, dass man sich sagen muss, aus den Händen dieser Spätwerke allein liessen sich die Köpfe rekonstruieren, wenn uns nur die Hände erhalten wären, und andererseits, diese Köpfe sind eigentlich ohne die Begleitung dieser Hände undenkbar. Es liegt eben in diesen Spätwerken jene innere Notwendigkeit, die ihnen jene einzigartige Harmonie verleiht.

Ein gleiches ergiebt sich, wenn man den Kasseler Coppenol oder den schreibenden Paulus des Wiener Hofmuseums vergleicht mit der Nägelschneiderin von 1658 der Sammlung Altmann beziehungsweise mit dem Evangelisten Mathäus im Louvre von 1661.

Scheinbar eine Ausnahme bildet der späte „Coppenol" aus der Ashburton-Sammlung. Hier aber liegt das Hauptgewicht auf dem Blatt, das der Schreibmeister zeigt, die Hände spielen eine ganz untergeordnete Rolle.

Auf ein anderes führt uns ein Vergleich zwischen der Helene Fourment des Rubens, die sich die Handschuhe anzieht (Kat. Nr. 597 der Alten Pinakothek), mit dem Bürgermeister Six Rem-

REMBRANDT, LESENDER JUNGER MANN. ZEICHNUNG

BERLIN, KUPFERSTICHKABINET

REMBRANDT, LANDSCHAFTSSTUDIE. ZEICHNUNG
BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT

brandts, vom Jahre 1654. Äusserlich betrachtet in beiden Fällen das gleiche Motiv; aber innerlich wie verschieden! Bei Rubens lediglich äussere Aktivität, ein Betonen grösster Lebendigkeit, blühendster Munterkeit, ein wahrhaft animalisches Behagen. Auf das sprühende Leben dieser Finger scheint das ganze Bild aufgebaut zu sein. Bei dem „Six" dagegen eine geheimnisvolle, ganz wunderbare innere Beziehung zwischen Augen und Händen, die Thätigkeit der Hände wirkt fast symbolisch: ein sich Rüsten, sich Fertigmachen, in ruhiger Überlegung zu einem sicheren klaren Entschluss gelangen. Es giebt in der ganzen Malerei wenig Händepaare, die einen so packenden, unvergesslichen Eindruck hervorrufen wie dieses des Jan Six.

Ich könnte noch, als Beispiel für eine andere Art von Rembrandts Kunst, das seelische Leben in immer vollendeter Weise durch einfachste künstlerische Formverbesserungen wiederzugeben, die Hände und Augen der Dame mit dem Fächer im Buckinghampalast mit denen der Hendrickje Stoffels am Fenster im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (um 1658/59) miteinander vergleichen, doch sei die Ausführung dem Leser selbst überlassen. Ich möchte dagegen zum Schluss die symbolische Bedeutung der Hände bei dem späten Rembrandt noch etwas näher beleuchten, von der eben bei dem Sixporträt schon kurz die Rede war: Auffallend grosse Hände finden wir gerade bei drei Werken, wo die symbolische Bedeutung ganz klar zutage liegt: „Jakob ringt mit dem Engel" im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, bei der „Judenbraut" und vor allem bei der „Rückkehr des verlorenen Sohnes" in der Petersburger Eremitage. Welche Sprache könnte erschütternder, ergreifender sein, als die der beiden Hände dieses verzeihenden Vaters?

❋

Dass alle die hier kurz erörterten Dinge nicht etwa nur ein ästhetisches Interesse haben, sondern auch für die reine Bildkritik von grösster Wichtigkeit sind, mag eine Anwendung dieser Beobachtungen auf das viel diskutierte Gemälde „Christus und die Ehebrecherin", das aus der Sammlung Weber nach Amerika gelangt ist, beweisen. Das Bild, das von denen, die es für einen Rembrandt halten, in die Zeit um 1650 gesetzt wird, zeigt eine Flächenfüllung, die gar nicht mit der bei Rembrandt üblichen zusammengeht und sich auch nicht kurzweg mit seinem venezianischen Vorbild erklären lässt. Vor allem aber ist die herausgreifende Hand des Alten für die Zeit, in der das Bild von Rembrandt gemalt sein müsste, höchst befremdlich; man vergleiche einmal damit die entsprechende Hand auf dem um 1650 entstandenen Gemälde mit der Geschichte von Josefs Rock in der Petersburger Eremitage, die mehr gesenkt ist und viel flächiger wirkt. Man vergleiche auch die ineinander gelegten Hände Christi mit dem von uns weiter oben angeführten Beispiel, um zu erkennen, wie überaus lahm die Hände hier behandelt sind; und in der Behandlung der Augen macht sich ganz verschiedene Auffassung bemerkbar, Unstimmigkeiten und Unsicherheiten, wie sie bei Rembrandt selbst nie zu konstatieren sind.

REMBRANDT, ZEICHNUNG

HENNING HANSEN, DAS DÄNISCHE HAUS AUF DER BALTISCHEN AUSSTELLUNG 1914

NEUE DÄNISCHE ARHITEKTUR

VON

NIKOLAUS LÜTZHÖFT

Der Zug von schlichter Einfachheit, der im allgemeinen der dänischen Kunst eigen ist, macht sich auch in den Bauwerken deutlich geltend, mit welchen die talentvollste Gruppe unserer jungen Architekten hervorgetreten ist.

Diese Künstler huldigen wohl im grossen und ganzen denselben Prinzipien, die der gesunden Richtung unserer Zeit überall gemeinsam sind: Verbindung des praktischen Zwecks eines Gebäudes mit der äusseren Wirkung und Gestalt; Vermeidung der nur angeklebten Dekoration, die ohne organischen Zusammenhang mit der Architektur allein als prahlerische Schale wirkt. Wir wünschen ja eben heutzutage, die klare Entfaltung des Plans im Baukörper sehen zu können, und die Schönheit soll hauptsächlich von der Massen-, Flächen- oder Raumwirkung abhängig sein, nicht von malerischen Einzelpartien oder vom ornamentalen Schmuck allein. Es zeigt sich, dass eben die vollen Massen des Gebäudes sowohl die grösste malerische Schönheit wie die kräftigsten Linien hervorbringen.

Zu diesen allgemeinen Bestrebungen fügen sich noch besondere Motive nationaler Art, ausser der schon erwähnten Neigung zur Einfachheit und der Scheu vor anspruchsvoller Aufdringlichkeit: eine pietätvolle Sympathie für ältere Bauformen. Ent-

weder für solche, die dazu beitragen, unserm Land oder doch der Landschaft Charakter zu geben, wie die schönen gotischen Dorfkirchen, die gediegenen Bauten der Herrensitze oder die jetzt mehr und mehr verschwindenden altmodischen Bauernhöfe mit Strohdächern und weiss getünchten Wänden, oder für solche, die das eigentümliche Stadtbild geformt haben, das wir noch in einzelnen Kleinstädten spüren, oder in den zu wenig beachteten Teilen Alt-Kopenhagens. Auch der klassische Baustil aus der Zeit um 1800 findet bei unsern jungen Architekten grosse Bewunderung eben seiner Strenge und einfachen Grösse wegen.

So wird nun von diesen Künstlern mit Bewusstsein und Geschmack modern und dänisch gebaut, am meisten vorläufig in den Provinzstädten und auf dem Lande. Unsere einzige Grossstadt, des Reiches Herz und Herd, Kopenhagen, hat sich kaum schon den jungen Strebenden geöffnet, trotzdem eben dort, wo nach und nach die älteren Viertel in ziemlich rücksichtsloser Weise den modernen Ansprüchen geopfert werden, diese Architekten berufen scheinen, die Eigentümlichkeiten der altmodischen Häuser mit den Forderungen der Neuzeit zu verschmelzen.

Im folgenden werden wir verschiedene Namen und Werke vorführen, die als massgebend für die neue Richtung gelten können. Vielleicht wird man einzelne der Werke zu bescheiden finden. Es ist uns aber daran gelegen vorzugsweise Bilder wirklich vorhandener Gebäude zu bringen, sonst wäre es leicht auch grösser angelegte Pläne und Bauentwürfe zu zeigen, die aber noch nicht weiter als bis zum Entwurf auf dem Papier gelangt sind. Es hat den Künstlern weder an Lust noch an Fähigkeit gefehlt, bedeutungsvolle Aufgaben zu lösen. Mit Ehren haben sie an Konkurrenzen jeder Art Teil genommen, und dass sie nur selten dazu gekommen sind, solche Pläne zu realisieren, ist weniger ehrenvoll für die betreffenden Schiedsrichter als für die Architekten. —

Unter den ältesten Künstlern, die für die jetzige

PAUL BAUMANN, LANDHAUS IN HELSINGÖR

PAUL BAUMANN, EINGANG EINES LANDHAUSES IN HOLTE

PAUL BAUMANN, TREPPE EINES LANDHAUSES IN HOLTE

Generation den Weg gebahnt haben, müssen immer drei genannt werden, Storck, Plessner und Jensen-Klint.

Dieser letzte, Klint, hat speziell als Erzieher für die Gruppe der „freien Architekten", grosse Bedeutung. Seine eigene künstlerische Erziehung ist nicht den für dänische Architekten gewöhnlichen und schulrechten Weg durch die Kopenhagener Kunstakademie gegangen. Er war Ingenieur und eine Zeitlang Maler und hat sich eigentlich selbst zum Baumeister ausgebildet. Auch seine Schüler haben sich mehr durch praktische Arbeit und Übung als durch akademisches Studium entwickelt und vervollkommnet. Die antike Kunst oder die Renaissance haben ihnen weniger bedeutet als die nahen Vorbilder heimatlicher Architektur älterer und neuerer Zeit.

Für Jensen Klint selbst war namentlich unsere nordische Backsteingotik eine unausschöpfliche Quelle. Er hat nicht viel gebaut, seine Gebäude sind aber ausnahmslos charaktervoll, gleichzeitig fest und doch frei im Stil. Namentlich als Kirchenbaumeister hätte er Vorzügliches leisten können, vorläufig stehen nur einige Dorfkirchen als sprechende Beispiele dafür da. Seine Entwürfe und Zeichnungen liessen es aber als sehr wünschenswert erscheinen, dass er endlich einmal dazu käme, seine vorzüglichen künstlerischen Intensionen in grösserem Umfange zu verwirklichen. Vor kurzer Zeit ist es ihm auch endlich gelungen, als Sieger in der Konkurrenz für ein Grundtvigdenkmal in Kopenhagen, den ehrenvollen Auftrag zu erhalten einen Turm und später hoffentlich eine Kirche dem Andenken dieses nordischen Kirchenreformators aufzuführen.

Da dieser Turm wesentlich von denselben Elementen geformt ist, die der Künstler so schön in einem grösseren Kirchenentwurf, für die Stadt Aarhus bestimmt, ausgenutzt hat, so ziehen wir vor, die Zeichnung dieser Kirche zu bringen statt der Zeichnung des Turms. In ihrer fest geschlossenen Totalität wie in den reichen Einzelformen,

IVAR BENTSEN, ARBEITERWOHNUNGEN IN HOLBECK

dem oben zweigeteilten Turm, den kapellenartigen Ausbauten des Seitenschiffes u. s. w. giebt dies Kirchenbild eine gute Vorstellung von des Baumeisters Vertrautheit mit den dänischen Kirchen, die wir überall umher im Lande treffen, und deren Eigenart in Klints Werke in erstaunlicher Frische wieder auferstanden ist. (Abb. S. 502.)

An der Konkurrenz zur Aufführung des „Dänemark-Hauses" in der Baltischen Ausstellung Malmös nahm auch Klint Teil mit einem ganz einfachen und grosszügigen Holzgebäude, dessen Äusseres, die Fassade wie ein grosser zackiger Giebel geformt, auch Anknüpfung an den Kirchenstil zeigte. Die Wirkung wäre sicher monumental und gediegen gewesen, und der Eindruck der Aussenseite hätte sich in vornehmer Weise festsetzen können durch die grosse zusammenhängende Halle inwendig mit ihrer schmuckvollen Balkenkonstruktion echt nordischen Charakters.

Wenn nun auch der Entwurf vom Architekten Henning Hansen, welcher dem von Klint vorgezogen wurde, keine so einheitliche Totalität geboten hat, so erhielt doch auch durch dieses Haus die dänische Ausstellung einen eigentümlichen, schönen Rahmen nationaler Art. (Abb. S. 496.)

Die Fassade bildete ein massives Backsteinhaus nach dem Muster dänischer Rittergutshöfe des sechzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts. Mit sicherem Verständnis der vorbildlichen Architektur und praktischen Aneignung des gelegentlichen Zweckes wirkte dieses Haus originell und ganz stimmungsvoll in der Umgebung; echter als die anderen interimistischen Ausstellungshäuser. Nichtsdestoweniger hatte man doch den deutlichen Eindruck, dass dies massive Haus nur einen Schirm zur Deckung der dahinterliegenden Ausstellung bildete.

Aber einzelne sehr schöne Räume, Hof- und Garteninterieurs waren von feinem Geschmack und mit Mitteln geformt, die, in all ihrer Einfachheit, wählerischer waren als sie eine solche Gelegenheitsarchitektur sonst bietet.

Die Burgstimmung der Fassade war im ersten

Raum beibehalten und sehr hübsch durchgeführt. Diese Eingangshalle hatte ganz den Charakter eines feierlichen Rittersaals mit Balkendecke und oben an der einen langen Wand eine Galerie. Die untere Hälfte der entgegengesetzten Wand war offen. Durch die sechskantigen Holzsäulen sah man über die etwas tiefer liegenden Ausstellungsräume hinein. Die beiden Schmalseiten des Saals von je zwei grossen Fenstern vom Fussboden bis zur Decke durchbrochen, hatten zwischen diesen Fenstern grosse Kamine, deren Mauerwerk, wie überhaupt die Wände, Balken und Säulen, von dem ideenreichen und stilsicheren Dekorateur Woldemar Andersen, mit tapetenartigen Mustern ornamentiert waren.

L. HYGOM, DAS HAUS „HYLLINGEBJERG“

Eine ganz andere, vertraute und gemütliche Stimmung beherrschte die Gartenpartie, die in der Mitte der Ausstellungsanlage einen kleinen Wasserbassin umgab. Die Bretter- und Balkenhäuser, die den Garten umschlossen, waren in altnordischem Bauernstil gebaut, fest und architektonisch verbunden miteinander. Man hatte hier das Gefühl fern vom Gewimmel des lärmenden Ausstellungstrubels zu sein. Einen schöneren Ort zum Ausruhen in harmonisch friedlichen Umgebungen war nicht denkbar. Die Sicherheit und Phantasie, die sich in dieser simplen Holzarchitektur offenbarten, mussten einen sympathisch für den Baumeister stimmen. (Abb. Jahrg. XII, S. 651.)

Thatsächlich hat der junge Architekt Henning Hansen mit diesem Ausstellungsbau allgemeine Anerkennung erreicht und nicht nur im engen Heimatlande. Er hatte ja auch das Glück bei dieser Gelegenheit einem viel grösseren Publikum sein

JASPER TOEDE, LANDHAUS IN FREDERIKSHAVN

schönes Werk zeigen zu können, als es der Mehrzahl seiner Kollegen gelingt.

Es gehört mit ins Programm unserer jungen Architekten, die tagtäglichen bescheidenen Aufgaben mit Sorgfalt und eingehender Aufmerksamkeit zu behandeln. Kein Gebiet der Bauthätigkeit ist ihnen gleichgültig, geschweige denn verächtlich. So haben sie im höchsten Grade dazu beigetragen, die Augen des Publikums dafür zu öffnen, dass selbst Gebäude, die ausschliesslich einem praktischen Zweck dienen, eine Meierei, ein Maschinenhaus zum Beispiel, den Charakter ihres Zweckes tragen können, ohne die landschaftlichen oder städtischen Umgebungen durch ihre Hässlichkeit zu verletzen, was doch sonst meistens der Fall ist.

Will man in dieser Hinsicht einen einzelnen Architekten mit besonderem Lob hervorheben, so muss es Ivar Bentsen sein. Er ist thatsächlich eine der ersten Begabungen unter seinen Zeitgenossen und wird gewöhnlich als die führende Kraft innerhalb der modernen Richtung angesehen. Er hat durch einzelne grössere Werke und viele Entwürfe seine Fähigkeit und seinen Sinn auch für monumentale Kunst bewiesen; und er ist nicht nur ein genialer Architekt, sondern auch ein Lehrer, lebhafter Agitator und Schriftsteller.

Die Abbildungen seiner Werke werden es besser als viele Worte klar machen, wie ungekünstelt und geradeaus er baut, mit wie schlichten Mitteln er die Wirkung sucht, und wie er durch Ebenmass, Konsequenz und bewusster Verwendung des Materials in Gebäuden von grösster Anspruchslosigkeit, Schönheit, Stimmung ja manchmal Humor zeigt,

CARL PETERSEN, MUSEUM IN FAEBORG

oder wie er, wo dieses nicht möglich ist, doch jedenfalls der Vernunft bestimmenden Einfluss einräumt und seinen Gebäuden dadurch Haltung giebt.

Die Aufführung und Einrichtung des bürgerlichen Wohnhauses ist ja natürlich Anfang und Ende des Studiums und Strebens dieser jungen Baumeister, die nicht einseitig nur die Traditionen älterer Zeiten sich zu erklären suchen, sondern auch Anregungen durch moderne Strömungen von anderen Ländern auf sich wirken lassen.

IVAR BENTSEN, DES KÜNSTLERS HAUS IN HOLBEK

Unter den intelligentesten und feinsten Künstlern nimmt Paul Baumann einen ersten Platz ein. Vorläufig hat er seine Tüchtigkeit, seinen kultivierten Geschmack und sein sicheres Verständnis nur in Werken kleineren Umfanges bewiesen. Eine Reihe Wohnhäuser ländlicher Art und einzelne Stadthäuser von klarer Planmässigkeit, mit festem Zusammenhang und bis in den kleinsten Einzelheiten gründlich durchgearbeitet, zeigen seine Vorzüge als Künstler, seine Zuverlässigkeit als Baumeister.

Er besitzt dazu festen Wagemut und jugendliche Lust etwas Neues zu versuchen. Seine Gründlichkeit bürgt immer dafür, dass er nie Leichtsinniges versuchen wird. Ebenso wie Ivar Bentsen,

JENSEN KLINT, ENTWURF FÜR EINE KIRCHE IN AARHUS

mit dem er öfters zusammen arbeitet, hat Baumann den wichtigen Sinn für die vorteilhafte Ausnützung der vorhandenen Lage, er weiss, was die Umgebungen für das Haus bedeuten, und versteht nicht nur dieses nach jenem zu stimmen, sondern auch alle Vorteile der nächsten Umgebung für sein Haus zu erobern. Ohne auf einen bestimmten Stil zu schwören, weiss er immer seinen Häusern Stil zu geben. Er versteht aus den guten Vorbildern, die er gründlich kennt, etwas Einheitliches und oft Persönliches zu schaffen.

So sicher bauen wohl nicht viele, doch verdienen unsere jungen Architekten genannt zu werden, wenn die Rede von geschmackvollen und gemütlichen Wohnhäusern ist. So hat Jasper Toede verschiedene sehr noble Häuser meistens ländlicher Art gebaut, und Louis Hygom, der sonst namentlich durch Anlagen städtischer Bebauung rein praktischer Art Anerkennung gewonnen hat, baute vor kurzem ein Landhaus, dessen Stil deutlich von den englischen Cottages beinflusst ist, das aber durch die schöne Gruppierung der Flügel und ihre Verbindung, durch die freundliche und harmonische Erscheinung und den vorzüglichen Plan seinem Meister zur Ehre gereicht.

PAUL BAUMANN, LANDHAUS IN HELLERUP

Nur noch ein Stück Architektur neuesten Datums soll hier angeführt werden: Carl Petersens Museum in Faeborg.

Der Architekt, ein grosser Verehrer unserer klassischen Baumeister vom achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, hat es in diesem kleinen Gebäude verstanden, eine ganz feierliche Monumentalität mit praktischer Zweckmässigkeit zu verbinden. Über die grosse Granitstatue des Stifters hat er eine schöne, fest und fein gegliederte Kuppelhalle gewölbt, und diese Halle in natürlicher, doch architektonisch sehr interessanter Weise, mit den Räumen der Gemälde- und Skulptursammlung verbunden. Diese Räume sind schlicht und schmucklos, aber von schönen Verhältnissen. Das ganze Museumshaus ist sehr schmal, hat nur wenig Strassenfassade, ist teilweise in eine älteres Gebäude hineingebaut und mit dem Wohnhaus des Stifters verbunden. Der Architekt hat alle Schwierigkeiten nicht nur zu überwinden gewusst, sondern hat sie direkt in Vorteile verwandelt. Einen Fehler hat dies Museum aber. Es liegt in einer kleinen Provinzstadt, ziemlich weit von Kopenhagen.

Es ist leicht für Deutsche, die unser Land über Kiel-Korsör besuchen, den kleinen Abstecher von Korsör nach Faeborg auf Fühnen zu machen.

Der Ort liegt reizend. Das Museum enthält eine Auswahl dänischer Malerei der Neuzeit von besonders lokalem Charakter: Werke der fühneschen Maler. Es lohnt sich die Fahrt um diese typisch dänische Kunst kennen zu lernen, aber auch der Rahmen, das Museumshaus selbst — erst in diesen Tagen fertig geworden — wird jedem Verständigen mehr von der Kultur, dem Geschmack und künstlerischem Streben unserer besten modernen Architekten erzählen, als die grösseren und anspruchsvolleren Prachtgebäude der neuesten Museen, die in der Hauptstadt als Vertreter unserer Zeit und Nation nur wenig Gutes von beiden zu sagen haben.

IVAR BENTSEN, HAUSMÜHLE AUF EINEM BAUERNHOF

FRANZ POCCI, AUS EINEM BILDERBOGEN

GRAF FRANZ POCCI

EIN ILLUSTRATOR AUS DEM BIEDERMEIER

VON

CARL VOLL

FRANZ POCCI, AUS DEM „LUSTIGEN BILDERBUCH"

Die Bücherauktionen und Kataloge der Antiquariate interessieren sich in den letzten Jahren mehr und mehr für einen Namen, der bis jetzt wesentlich nur in München bekannt war. Die Werke des Grafen Pocci, die fast nur dem Münchener Lokalsammler wert gewesen sind, werden nun allmählich in den grossen Bereich der deutschen Kunst als ein zwar nicht sehr bedeutender, aber auch keineswegs gleichgültiger Faktor eingereiht. Man kann von Jahr zu Jahr beachten, dass sich diese Entwicklung immer mehr geltend macht. Es handelt sich nicht um eine Ehrenrettung, nicht um eine Entdeckung, um keine Modesache und um keinen Händlertrick: es handelt sich nur darum, dass ein Künstler, an dessen liebenswürdige Thätigkeit und Persönlichkeit sich noch viele Lebende erinnern und dessen Angedenken am Orte, wo er gelebt hat, immer sehr geehrt war, nun nach seinem Tode auch weiteren Kreisen bekannt wird.

FRANZ POCCI, ZIERBUCHSTABE AUS EINEM BILDERBOGEN

Als H. v. Tschudi die Direktion der Pinakothek übernommen hatte, kam er einmal zu mir und wünschte nach dem Abendessen ein bisschen in meiner Büchersammlung zu stöbern; da fiel ihm ein Fach ins Auge, wo eine Menge meistens kleiner Schriften und Hefte standen. Er zog sie der Reihe nach heraus und fand immer den Namen Pocci als Verfasser. Da fragte er: „Was ist das nur für ein Zeichner, von dem Sie so viele Sachen haben. Ich habe den Namen nie gehört." Um ihm eine bibliophile Freude zu machen, gab ich ihm die besten der Hefte zum Ansehen, aber zunächst war der Erfolg sehr gering. Tschudi sagte zwar aus Höflichkeit, dass das Werke eines sehr netten Dilettantismus seien, aber offenbar konnte er sich nicht viel aus ihnen machen. Jedoch blätterte er sie mit vieler Gewissenhaftigkeit durch. Dieses Blättern wurde nun immer langsamer, sein Gesicht nahm einen immer mehr interessierten Ausdruck an, er trank wohl auch einmal ein Glas Sekt voll Behaglichkeit dazwischen, endlich sagte er, dass ich doch recht mit meiner Wertschätzung des Künstlers hätte, und als er das letzte Büchlein, die später hier zu besprechenden Schattenspiele, sah, da sagte er, das wolle er kaufen, ich möchte es ihm doch besorgen: und als ich bemerkte, dass das Heft ziemlich teuer im Preise stehe, lachte er: das macht nichts, es ist gar zu schön.

So ist es mir oft gegangen, wenn ich für Poccis einfache, aber herzliche Kunst geworben habe. Möge es mir gelingen, auch in diesem kurzen Abriss seinen Namen Klang zu verschaffen.

Pocci 1807 wurde geboren als Sohn einer in München ansässigen italienischen Familie. Seine Mutter war eine künstlerisch empfindende Frau, von deren Hand es Radierungen giebt. Er selbst wurde zum Juristen bestimmt, was wohl seiner Natur einigermassen widersprochen haben mag. Ludwig I. erlöste ihn später von einem Beruf, der seinem nach ununterbrochener dichterischer oder künstlerischer Thätigkeit drängenden Charakter nicht entsprach, und machte diesen freien Musensohn zum Zeremonienmeister am Münchener Hofe. Pocci fühlte sich durch das Amt nicht eingeschränkt, und da er ausserdem noch das Schloss Ammerland am Starnberger See als Familienlehen erhielt, so konnte er, obschon er mit Glücksgütern wenig gesegnet war und keine grossen Honorare bezog, sich doch, seinen sehr vielseitigen Interessen entsprechend, ausleben. Er starb 1876 an einem Schlaganfall, der ihn auf der Strasse betroffen hatte. An seinem Geburtshause, das an dem schönen alten Promenadeplatz in München steht, wurde später seine Büste angebracht, mit einer Inschrift, die ihn als Dichter und Jugendschriftsteller, Musiker, Zeichner und Radierer nennt.

Diese Worte zeigen, dass Pocci eine der reich, vielleicht allzu reich begabten poetischen Naturen war, die wir in der Zeit der deutschen Romantik und auch des Biedermeiers so oft finden. Überschwenglichkeit pflegt einer ihrer Hauptcharakterzüge zu sein, ungemeine Lauterkeit des Empfindens ein anderer, nie versiegliche gute Laune und Freude am lustigen Wort ein weiterer: aber den trefflichen Eigenschaften steht eine gewisse

FRANZ POCCI, AUS EINEM BILDERBOGEN

FRANZ POCCI, ENTWURF ZUM TITELBLATT DES „LUSTIGEN BILDERBUCHS"
FARBIGE ZEICHNUNG

künstlerische Haltlosigkeit gegenüber und ein Mangel an ausdauernder Kraft: sie bohren, um einen landläufigen Ausdruck zu gebrauchen, nicht gern harte Bretter. Aber interessante Erscheinungen in unserer deutschen Literatur, Kunst und Kultur sind diese ungefassten Wildwässer künstlerischer Begabung doch gewesen, und eine der liebenswürdigsten war Graf Pocci.

Von ihm kommen für uns hier nur seine Zeichnungen in Betracht, die er in Flugblättern, offenen Heften und Büchern erscheinen liess, und die neben den Originalentwürfen ein unübersehbares Ganze bilden. Es ist als ob die Hände des rastlosen Mannes automatisch fortwährend gezeichnet hätten, und es ist bezeichnend für den merkwürdigen Künstler, dass, als er einmal photographiert wurde und brav still halten musste, er, ohne auf den Tisch zu sehen, in der Eile eine jener romantischen Burgen skizzierte, deren es in der That von seiner Hand viele, viele hundert giebt.

Diese Leichtigkeit des gewohnheitsmässigen Zeichnens hat seinem Stil und seinem Ansehen als Künstler geschadet. Nicht nur Tschudi hat ihn für einen Dilettanten gehalten, sondern seine Zeitgenossen und Freunde schätzten ihn auch nicht höher ein. Sie freuten sich an seinen Werken, die in gewinnender Herzenslust nur gerade zu ihrem persönlichen Vergnügen gemacht waren, sie traten ihm als einem goldigen Menschen in freundschaftlicher Sympathie nahe, sie machten ihn zu einem Zentrum des scharmanten münchener geselligen Wesens der Künstler und Schriftsteller; aber für voll nahmen sie ihn so wenig, wie der für voll genommen wurde, der in vielen Beziehungen, aber doch auf ganz andre Weise eine Zeitlang in München sein Nachfolger war und der indirekt mancherlei von Pocci angenommen hat: ich meine Wilhelm Busch.

Der Grund von Poccis Natur ist musikalisch und dichterisch. Die bildende Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes war ihm, wie so vielen anderen Künstlern jener technisch nicht sehr entwickelten Zeit, nicht das Ziel des Lebens. Es wäre unrecht zu sagen, dass sie ihm eine Spielerei gewesen sei, aber man kann nicht sagen, dass er ohne sie nicht hätte sein können. Ihn interessierte das, was er sagte, mehr, als die Form, in der er es sagte: aber ein natürlicher Geschmack und eine sehr gründliche Schulung des Wissens, das heisst mit einem Wort eine ausgezeichnete Kultur, gaben seinen Werken, wenn er sie nur ein bisschen sorgfältig ausführte, einen Reiz, den wir heute sehr hoch bewerten. Wir sind heute geneigt das Biedermeier wegen einer gewissen angeblichen Naivität zu schätzen. Das wird wohl

FRANZ POCCI, ILLUSTRATION AUS DEM „LUSTIGEN BILDERBUCH“

kaum richtig sein; eher dürfte man jener Zeit eine etwas hausbackene Lustigkeit zuschreiben, die aber von Trivialität weit entfernt ist, weil sie alle Kreise ergriffen hat, auch die höchsten. Die Vereinigung dieser Lustigkeit mit höchst ernsthafter Kultur entspricht bei Pocci dem überraschenden Umstand, dass der unermüdliche, stets hilfsbereite, grundgute Mann ein Melancolicus war und keinen geringen Teil seiner Mannesjahre krank im Bette verbringen musste.

Gehen wir aber zu dem über, was für eine Kunstzeitschrift aus Poccis Schaffen am meisten in Betracht kommt. Pocci ist am bedeutendsten als Illustrator, und zwar sind es kleine, oft putzig kleine Bücher, die er mit Lithographien, Radierungen und Holzschnitten füllte. Man muss diese Thatsache im einzelnen verfolgen, um ihre kunstgeschichtliche Bedeutung richtig zu fassen; denn Pocci war ein indirekter Schüler von Cornelius, vielleicht auch von Schwind. Sein Werk, das sich mit Vorliebe in kleinen Kritzeleien und Spielereien ergangen hat, ist eine notwendige Ergänzung zu dem sonst gern in äusserst weitläufigen Kompositionen auftretenden Stil der Zeit. Wer die Neuromantiker, die Nazarener oder Kartonmaler, und wie man die damaligen Deutschen auch nennen mag, nur nach den Fresken und nach schwer zu handhabenden gestochenen Riesenzyklen beurteilt, hat wohl ein Bild von dem trotz aller Mängel hochfliegenden Wesen, aber keine Vorstellung von dem lebendigen, quellfrischen und eine schöne Zukunft heraufführenden Sinn jener Künstler. Hinter der steifleinenen Biederkeit stand eine sehr kecke Lebensfreude, hinter der aus der nordischen Gotik und dem italienischen Quattrocento geholten schematischen Frömmigkeit, wohl auch Sentimentalität, stand eine sehr helläugige Beobachtungsgabe und viel kluger, sogar zäher, ab und zu wohl auch fanatisch entschlossener Sinn. Wir, die uns jetzt eine ungeheure Anspannung der nationalen Begeisterung erhebt, dürfen nicht vergessen, dass die innere Entwicklung des deutschen Volkes seit der französischen Revolution durch die Jahre 1814, 1848, 1870 und 1914 charakterisiert ist; das Jahr 1848 aber gab in der Politik den Ausdruck für Gefühle, die die Biedermeierkunst genau so wie die mit ihr so oft zusammenfliessende romantische Kunst gepflegt hatten. Diese Zeit, dünkt uns, die wir leichter auch skrupelloser in der kulturellen Haltung sind, oft recht arm und kleinbürgerlich. In ihr ist Pocci eine der interessantesten Erscheinungen, und er wird gerade dadurch so interessant, weil er sich nicht wie die Kartonmaler in trockenen, übermässig ernsthaften, gar zu weit ausgreifenden Bewegungen erging.

Recht bezeichnend ist in dieser Hinsicht, dass das Beste, was die mehr dichterische Kunst der Süddeutschen, die in klarem oft für sie ungünstigen Gegensatz zu dem positiven und viel mehr rein künstlerischen Stil von dem dort schon thätigen Adolf Menzel steht, vieles von ihrem Besten in Kinderbüchern leistete, in jenen heute so seltenen Büchlein, die wir jetzt wieder sammeln und die wir vor allem lieben gelernt haben. Bezeichnend ist aber auch, dass wenigstens heute das Verständnis der Kinder für diese Illustrationen meistens recht gering ist. So sehr unsere Kleinen sich an Poccis heiteren Schriften, vor allem an seinen in der That sehr vergnüglichen Kasperlkomödien erfreuen, so wenig Sinn scheinen sie für die Mehrzahl seiner Illustrationen zu haben. Der Grund für diese merkwürdige Erscheinung liegt wohl in der oben angeführten Thatsache, dass eine echte Naivität nicht die Sache der Romantiker gewesen ist. In ihren Werken lag zu viel Spiel und Thätigkeit der Intelligenz und überreichliche durch die vielseitige Kultur bedingte Nebenabsicht. Dafür sind aber Kinder besonders empfindlich. Wenn man aus der Literatur eine Parallele heranziehen darf, so ist es kaum fraglich, dass Brentanos „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ in seiner Grundidee ein Märchen von eminentem Reiz für die Kinder ist. Aber in seiner Ausführung ist es durch die Art, wie Brentano die einfache Geschichte mit unzähligen Wortspielen und heute selbst einem Erwachsenen nicht mehr verständlichen Anspielungen übersponnen hat, doch alles andre eher als für Lektüre durch Kinder geeignet. So schlimm ist es bei Pocci nicht, aber ähnlich.

FRANZ POCCI, BILDNIS DES ARCHIVARS VON ÖFELE. ZEICHNUNG

Wenn nun auch diese Büchlein in ihrer Mehrzahl den Zweck nicht mehr erfüllen, für den sie bestimmt waren, so darf die oben aufgestellte Behauptung, dass Poccis Kinderbücher zu seinen besten Werken zählen, doch aufrecht erhalten wer-

den; denn wie bei jedem Kunstwerk die persönliche Freude und Absicht des Urhebers die lebengebende Kraft bedeutet, so ist es auch hier der Fall. Der ausgezeichnete Mann war ein grosser Kinderfreund, und indem er sich mit Herzlichkeit daran machte, zunächst in seinem eigenen Familienkreis durch solche kleinen Gaben eine frohe Stunde zu schaffen, gelangen ihm diese Arbeiten so gut, dass heute noch die Erwachsenen, wenn ihnen nur noch etwas kindlicher Sinn und jugendliche Heiterkeit geblieben sind, sich an ihnen menschlich ergötzen und, was für uns die Hauptsache, künstlerisch erfreuen können.

FRANZ POCCI, SILHOUETTE AUS EINEM MÜNCHENER BILDERBOGEN

Eines der ersten dieser Bücher ist das 1838 erschienene romantische Märchen von Guido Görres: „Schön Röslein“, ein Buch von der uns etwas leer dünkenden nazarenischen Reinheit der Gesinnung, die den Bildern der Overbeck, Schnorr von Carolsfeld und wie sie alle heissen keine dauernde Kraft der Wirkung zukommen liess. Aber Pocci hat dazu kleine Holzschnitte entworfen, die in ihrer Art für die Geschichte der deutschen Graphik ebenso wichtig sind wie die ein Jahr später herausgekommenen technisch und künstlerisch freilich ungleich höher stehenden Zeichnungen von Adolf Menzel zu „Peter Schlemihl“.

Auf gleicher Stufe stehen die lithographierten Einzelheftchen von Grimmschen Märchen, besonders das entzückende „Schneewittchen“. Aber hier ist ein Umstand zu bemerken, der der damaligen Graphik so oft zum Schaden gereicht. Diese Lithographien sind häufig nicht eigenhändig vom Künstler auf den Stein gebracht worden, und wenn man Gelegenheit hat, die noch im Besitz der Familie Pocci erhaltenen Originalzeichnungen mit den Heftchen zu vergleichen, dann ergiebt sich für die gedruckten Ausgaben eine namhafte Verblassung. Und doch legt man in Sammlerkreisen mit Recht einen grossen Wert auf sie. Wir geben hier eine dieser Illustrationen aus dem „Lustigen Märlein vom kleinen Frieder“ und stellen ihr eine Vignette von Daumier gegenüber. Die Verwandtschaft des Zeitstiles ist so ausserordentlich gross, dass man, wenn auch Daumiers unangreifbare Überlegenheit sich wie immer so auch hier auf das glänzendste bewährt, doch die historische Notwendigkeit von Poccis Stil sehr gut erkennt. Er wurzelt in der Zeit und ist keine zufällige Erscheinung. (Abb. S. 515.)

Von grosser kunstgeschichtlicher und vielfach auch von nicht geringer künstlerischer Bedeutung sind unter Poccis Kinderbüchern der jetzt sehr begehrte und in ungemischter erster Auflage fast

FRANZ POCCI, SILHOUETTE AUS EINEM MÜNCHENER BILDERBOGEN

nicht mehr aufzufindende „Festkalender", den er 1834 im Verein mit Guido Görres herausgab, und die drei Bände von „Geschichten und Liedern mit Bildern", die er unter seinem Namen allein veröffentlichte. Der „Festkalender" ist eine Sammlung von Gedichten und Balladen in ähnlich blasser gar zu gut gemeinter Reinheit wie „Schön Röslein", aber Poccis Zeichnungen haben häufig eine erquickende Freiheit der ornamentalen Behandlung und bringen neben mancher Süsslichkeit und Ausdruckslosigkeit doch viel köstliche Schilderung des Kinderlebens und vor allem bringen sie sehr anmutige Landschaften im Biedermeierstil. Gerade darin dürfen wir einen höchst beachtenswerten Zug erblicken; denn hier wird jene Linie angegeben, die über Hans Thoma weg zu einer — wie immer man vom rein malerischen Standpunkt aus über sie denken mag — sehr wichtigen Gruppe deutscher Landschafter der Gegenwart führt. Das ist ja überhaupt das Interessante an dem Problem der für uns Heutige nicht genügend realistisch gefestigten Kunst der Romantiker, Nazarener und Kartonmaler, dass sie der Zukunft so viel vorgearbeitet und ihr so viel Positives gegeben hat, obschon sie technisch so gut wie keine Verbindung mit ihr zeigt. Der „Festkalender" ist einer der artigsten Grüsse, die aus der Zeit, wo Grossvater die Grossmutter nahm, zu uns gekommen sind.

FRANZ POCCI, SELBSTKARIKATUR. ZEICHNUNG
(EIN FREUND [DER MINERALOG UND DICHTER KOBELL?] ÜBERREICHT IHM EIN PAAR PELZSTIEFEL)

Die technische Ausführung des „Festkalen-

ders“ wurde leider wieder fremden Händen überlassen. Die Lithographien sind sehr blass und sind nur Pausen nach den fast vollzählig erhaltenen wesentlich besseren Originalzeichnungen. Ungleich saftiger im Vortrag sind die Illustrationen zu den „Geschichten und Liedern mit Bildern“, die als Fortsetzung zum „Festkalender“ in den Jahren 1840—1843 erschienen sind und ohne Übertreibung zu den besten Erzeugnissen der gesamten damaligen deutschen Graphik überhaupt gehören, obschon auch sie wegen ihrer grossen Seltenheit heute nur noch den Spezialsammlern bekannt sind. Vieles in ihnen ist ja auch wieder von dem Fluch der fatalen Leichtigkeit des Schaffens getroffen, die man als Dilettantismus bezeichnet, aber das Ganze hat eine sehr gute Haltung und sehr vieles Einzelne ist sogar für Pocci ungewöhnlich reizend. Namentlich in Rücksicht auf den Buchschmuck, wie die Illustrationen an sich komponiert und wie sie mit dem Text verbunden sind, kann man dem sehr sympathischen Werk eine grosse Bedeutung zugestehen. Hierin liegt aber ein Vorzug, den man überhaupt den Graphikern jener Zeit als ein besonderes Verdienst anrechnen muss, zumal wenn man bedenkt, dass schon um das Jahr 1860 ein bedauerlicher Verfall gerade in dieser Beziehung sowohl bei uns wie in Frankreich eintrat.

Zum wertvollsten aber unter dieser Gruppe gehören endlich Poccis Kinderliederbücher, die er mit Raumer, Güll und Scherer herausgegeben hat, und die Krone von allen ist das berühmte kleine Heftchen „Alte und Neue Kinderlieder“, mit Bildern und Singeweisen herausgegeben von F. Pocci und K. v. Raumer, Leipzig 1852. Neuerdings ist diese lange Zeit vergessene Liedersammlung wieder sehr bekannt geworden und wurde darum in einem täuschenden Neudruck verbreitet, der an Schönheit der Holzschnitte aber doch nicht an die Originalausgabe heranreicht. Hier zeigt sich in bescheidener, überaus liebenswürdiger Form eine Eigenheit der Biedermeierzeit, von der, wie mir scheint, bis jetzt zu wenig Notiz genommen worden ist.

FRANZ POCCI, AUS EINEM BILDERBOGEN

Ohne gerade im allgemeinen eine nachhaltige stilbildende, formenschaffende Kraft zu besitzen, hat die Zeit von 1830—1850 auch in Deutschland eine Menge von Typen erfunden, die heute noch gelten. So hat in diesen Kinderliedern Pocci Figuren gegeben, die bis auf heute schlechterdings unübertroffen dastehen und ihre Wirkung unverändert ausüben: vor allem die populären Gestalten vom Osterhasen, vom Fuchs oder auch vom Jäger gelangen ihm so ausgezeichnet, dass selbst Ludwig Richter sich an Anziehungskraft nicht mit ihnen messen kann. Von den anderen Kinderliedersammlungen wollen wir hier nur die trauliche „Kinderheimat“ angeben, die er im Verein mit Güll veröffentlicht hat.

Pocci war eine durchaus musikalische Natur und hat selbst viel komponiert. Darum hat er sich nicht auf diese Kinderlieder beschränkt, sondern er gab, gewöhnlich in Verbindung mit anderen, zum Beispiel mit seinem Freunde, dem gelehrten Volksdichter Kobell, auch andere Liederbücher heraus, für Soldaten, Jäger, auch für Studenten. Die Studentenlieder illustrierte er mit Ludwig Richter gemeinsam, so dass man unwillkürlich zum Vergleich zwischen den beiden Zeichnern aufgefordert wird. Es kann kein Zweifel sein, dass Richter ungleich mehr „konnte“ und wesentlich gefälligere Formen hatte; aber es scheint

FRANZ POCCI, ZIERBUCHSTABEN AUS EINEM BILDERBOGEN

mir auch, dass Poccis Begabung mannigfaltiger und frischer war, und man begreift leicht, dass Richter mit schönem Freimut eingestanden hat, dass er viel von dem Münchener Freunde gelernt habe.

Anfangs der vierziger Jahre kamen die ersten Nummern der Münchener „Fliegenden Blätter" heraus, die gerade wie so vieles von Poccis Werken zunächst nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren und nichts anderes als, in mancherlei Hinsicht zwanglose, Künstlerkneipzeitungen waren, ein Niederschlag des fröhlichen und so anregenden geselligen Lebens der Münchener Künstler und Schriftsteller, in dem Pocci durch seine unerschöpfliche quecksilberne Laune eine hervorragende Rolle spielte. So konnte es nicht ausbleiben, dass der in diesen Kreisen unentbehrliche Graf sich auch an den „Fliegenden Blättern" beteiligte. Er war sogar mit Schwind und Kaspar Braun vor Wilhelm Busch und Oberländer einer ihrer wertvollsten Mitarbeiter. Für uns ist heute vieles an jenem so oft auf persönliche Verhältnisse zugeschnittenem Humor nicht mehr verständlich und dünkt uns etwas gar zu bieder. Aber abgesehen von den durch Schwind und Braun gelieferten Beiträgen ist die durch Jahrzehnte fortgesetzte Folge des Staatshämorrhoidarius von Pocci wohl nicht nur das Beste in den frühen Jahrgängen der „Fliegenden Blätter", sondern fast dasjenige, was allein heute noch Zündkraft hat und verständlich ist. Die Bureaukratie alten Stiles in ihrer lächerlichen Selbstüberhebung und ungeschickten Plumpheit ist mit dem Humor geschildert, den wir damals in der Literatur bei Dickens, zum Beispiel in den „Pickwickiern", und in der Graphik bei dem Schweizer Rudolf Töppfer finden. In der That ist Poccis Staatshämorrhoidarius von den grotesken Romanen dieses Schweizers abhängig. So kommt auch in dieser Beziehung Pocci in Zusammenhang mit dem allgemeinen damaligen Zeitstil zu stehen.

Mit den „Fliegenden Blättern" waren aufs engste die berühmten „Münchener Bilderbogen" verbunden, von denen viele zuerst in dem so lange Zeit massgebenden Blatt erschienen sind. Pocci arbeitete auch an ihnen mit und hat manche hervorragend glückliche Leistung in ihnen geschaffen, aber auch manche, die herzlich schwach ist. So ist der Bogen vom Riesen Fratzfressius, wie schon der Name sagt, etwas so ungeordnetes, ohne Mass gesehenes, dass man an verhängnisvollen Einfluss von Brentano denken müsste, selbst wenn der Name nicht darauf hinlenkte. Aber andere Bogen, wie der vom Gaukellinchen, das kein Licht unberührt lassen konnte, sind echte Kunstwerke. Besonders gut sind jene Bogen, die hauptsächlich ornamental wirken wollen, wie die

FRANZ POCCI, HANSWURST, FARBIGE ZEICHNUNG

FRANZ POCCI, DER „STAATSHÄMORRHOIDARIUS“

vom Bilderalphabet, in denen die oben erwähnte stilbildende Kraft der romantischen Kunst sich aufs schönste offenbart. Diese Zierbuchstaben oder die sehr organisch und doch bequem komponierten Vignetten aus den Kindersprüchen erweisen sich häufig als Seitentriebe des cornelianischen Stils und dürfen als ein Ruhmestitel dieser nur scheinbar nervlosen Kunst gelten. Mit den Zierbuchstaben sind wir auf ein Gebiet gekommen, wo die Romantik sich auch sonst gut bewährt hat: Schwind zum Beispiel hat prachtvolle Initialen gezeichnet, die allerdings, obschon sie leicht zugänglich sind, nur von wenigen gekannt werden. Mit solch mannigfaltig erfundenen Initialen hat Pocci seine Büchlein gern geschmückt, und sie bedeuten nicht wenig gerade für die hübschen Liederbücher: das Wichtigste, was er da geleistet hat, sind ausser den zitierten Bilderbogen die zumal für jene Zeit auffallend markigen Holzschnitte zum „Bauern-ABC“, einem kleinen Buch, das sehr häufig in tadellosem Zustande vorkommt, weil es offenbar seinerzeit nicht verkauft werden konnte.

Bücher von grossem Format hat Pocci nicht herausgegeben, wenn man von einigen Alben für Kinder absehen will. Er gehört eben fast ausschliesslich zu den Vignettenzeichnern, die damals die europäische Graphik beherrschten. Daher kommt auch der anmutige Zug in seine Illustra tionen, die unleidlich wären, wenn sie nicht durch die Anspruchslosigkeit gedeckt wären. Vielleicht hängt mit diesem einfachen Wesen zusammen, dass Pocci als Zeichner von schwarzen Silhouetten sich so gern und so glücklich bewährt hat. Gegenüber seinen in den Bilderbogen oder in Büchern gegebenen Silhouetten sind die von Konewka süsslich und beinahe stillos, so dass Pocci, der sonst im Vergleich zu den führenden Künstlern doch einigermassen zurücktreten muss, diesmal als der Kräftigere erscheint. Das „Schattenspiele“, ein ungemein seltenes Heft, ist die Krone seiner Schöpfungen in dieser Hinsicht, ausserordentlich durch gute, nicht sentimentale und nicht affektierte Volkstümlichkeit. Sie sind auch das Werk, vor dem Tschudi sich zu Pocci bekehrte.

Mit dem Illustrieren von Büchern ist Poccis Thätigkeit als Zeichner keineswegs erschöpft. Er hat eine sehr grosse Anzahl von Einzelblättern publiziert, die häufig nur Gelegenheitswerke waren, wie seine meistens herzig schlichten Weihnachtswünsche. Sie sind in sehr verschiedenen Techniken gehalten, lithographiert, autographiert, radiert und in Holz geschnitten. Auch im Stoffgebiet sind sie sehr verschieden. Sie gehen von dem auf ernsthafter Frömmigkeit beruhenden reli-

giösen Bild zur sehr charakteristischen, wie es scheint aber nicht verletzenden Karikatur. Die humoristischen Blätter, die im Zusammenhang mit seiner fast unkontrollierbaren Thätigkeit für Künstlerkneipzeitungen stehen, sind auch ein Zeichen der romantischen Zeit. Der Spott ohne Angriffslust, die Selbstkarikatur ohne Mangel an Selbstbewusstsein, die harmlose, unpersönliche Freude an dem oft etwas seichten Spass, das vergnügte Plätschern im Teiche der Allgemeinheit unterscheidet diesen deutschen Humor wesentlich von dem ungleich bedeutenderen Stil der Franzosen, bei denen man nicht sogleich von Daumier sprechen muss, um ihre Überlegenheit darzuthun. Aber man darf nie übersehen, dass Pocci der Wegmacher für einen Grossen war: für Wilhelm Busch. Es ist endlich nicht nutzlos zu sagen, dass seine Erscheinung eine Art von Parallele in Frankreich hat: den bei uns früher sehr geschätzten, jetzt wenig mehr gekannten Bertall, dessen Zeichnungen, trotz der besseren Technik, man manchmal mit denen von Pocci verwechseln möchte.

FRANZ POCCI, ILLUSTRATION AUS DEM „KLEINEN FRIEDER“

HONORÉ DAUMIER, VIGNETTE

BERNHARD STRIGEL, MADONNA
BES.: FRAU GEHEIMRAT V. KAUFMANN

WERKE ALTER KUNST

AUS BERLINER PRIVATBESITZ

VON

LUDWIG BURCHARD

Der Kunstsalon Paul Cassirer zeigte diesmal alte Kunst. Das war ein Ausweg. Denn die moderne deutsche Malerei, die man in den letzten Monaten bei Cassirer sah, erweckte kein Verlangen nach einem mehr. Franzosen, die sonst Cassirers Stärke waren, können jetzt nicht gebracht werden. Und die Maler des „neutralen Auslandes", selbst Munch und Hodler, hat man in Berlin genug gesehen. Der Ausweg war gut; die Bilder waren überhaupt noch nie oder seit langem nicht öffentlich ausgestellt. Bei einem grossen Teil der Bilder war die Bekanntschaft auch ein Gewinn.

Die Auswahl liess die Spuren des Krieges deutlich merken. Italiener, die sonst auf Vorführungen alter Kunst viel reichlicher vorhanden sind, traten etwas zurück. Franzosen fehlten fast ganz; nur die Namen Chardin und Oudry waren vertreten. Einen anderen Franzosen, dessen Name nicht zu ermitteln war, lernte man durch das Bildnis eines vornehmen Herren kennen. Das Werk gehört der Holbeinzeit an und ist ein besonders schönes Beispiel dieser in Deutschland nicht genügend gewürdigten französischen Bildnismalerei des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts.

Die Holländer nahmen, wie immer auf Ausstellungen alter Kunst, den breitesten Raum ein, während die Flamen an Zahl und Wert der Bilder nicht ihrer Bedeutung entsprechend zu Wort

BARTH. BRUYN D. A., BILDNIS EINER FRAU

BESITZER: FRAU GEHEIMRAT V. KAUFMANN

MEISTER VON FLÉMALLE, MÄNNLICHER KOPF
BESITZER: WILHELM GUMPRECHT

kamen. Was aber der Ausstellung ihr besonderes Gepräge gab, das war die verhältnismässig grosse Anzahl der alten deutschen Bilder. Auf diese sei deshalb hier vor allem hingewiesen.

Da sah man zwei zierliche heilige Ritter von Herlin; von Strigel eine Madonna mit Kind und sieben Engeln, reizend durch die milde Farbe, die schleppenden Falten und die langausgezogenen etwas müden Bewegungen (Abb. S. 516). Dem älteren Hans Holbein zum mindesten sehr nahe stehend war die hochragende Tafel einer Madonna mit knieendem Stifter. Cranach trat besonders mit einer Gefangennahme Christi hervor: in eine nächtlich blaue Farbe eingebettet das Gewimmel vieler in ihren Gelenken gelöster Glieder; ein Tumult, in dem man nur mit Mühe zu jeder Gestalt die zugehörigen Glieder aufzeigen könnte, als Getümmel aber, als fliessende Bewegung von unwiderstehlichem Reiz (Abb. S. 523). Zwei andere altdeutsche Bilder (Nr. 123 und 124) haben sich auf dieser Ausstellung zum erstenmal aus verschiedenem Besitz zusammengefunden: ein Christus vor Pilatus und eine Kreuztragung. Es sind Stücke eines Altares, der mit der Kunst Hans Schüchlins Ähnlichkeiten besitzt, der aber, wie mir ein Kenner dieser Kunst angedeutet hat, eher als in Ulm in Bayern entstanden sein mag; der kraftvolle Ausdruck, die ungestüme Handlung und die beinahe niederländisch blaue Färbung der Bilder prägen sich lebhaft und vorteilhaft in die Erinnerung ein. Die Anbetung der Heiligen Drei Könige, die der Katalog (Nr. 137) einem süddeutschen Meister in der Art Bernhard Strigels zuweist, hat ziemlich ausgesprochen die Merkmale tirolischer Kunst. Es ist kein sorgfältig gemaltes Werk; dafür aber ein leidenschaftliches und charaktervolles. Reizvoll ist die altertümliche Verwendung von viel Gold; bemerkenswert die Anwesenheit von zwei Porträtköpfen, die offenbar Kaiser Friedrich III. und Kaiser Maximilian darstellen. Die beiden Altarflügel mit weiblichen Heiligen, die der Katalog (Nr. 74) dem sogenannten Meister des Hausbuchs zuschreibt, stehen den Zeichnungen und Stichen des Meisters ferner als die Reihe der Gemälde, die man sonst für Arbeiten seiner Hand hält. Durchaus echt ist die Tafel mit der Gestalt des heiligen Wernher vom sogenannten Meister von Messkirch (Abb. S. 519). Die Tafel scheint ein Stück einer grösseren Serie von Heiligengestalten zu sein, wie solche Serien öfters von diesem liebenswürdigen Meister gemalt worden sind. Das Schönste an diesen Bildern ist immer der Farbgeschmack. Um nur einen Zug hervorzuheben: schwarz sind die Schraffuren der Bildteile, die vergoldete Schnitzerei darstellen; die übrigen goldenen Teile, der Bischofsstab, die Mithra, der Schnitt des Buches, sind rotbraun schraffiert; und die wollenen Stoffe sind mit mild gebrochenen Komplementärfarben modelliert, mit dem Gegensatz von Gelb zu Grün und Rot oder ähnlichen Gegensätzen. Die Sicherheit, mit der die kubischen Formen in die Fläche gebreitet sind, ist unübertrefflich. Ein prachtvoll deutsches Stück ist die grosse 1514 datierte Tafel mit dem Auszug der Apostel. Schneeige Berge, ein Gebirgssee, Bäume mit hängenden, von Flechten niedergebogenen Ästen, verwitterte ungelenke Gestalten, eine derbe, gar nicht heitere Farbe, das sind ein paar der Elemente, die hier ein Stück Malerei aufbauen, das sich würdig den altdeutschen Legenden, Märchen und Liedern an die Seite stellen kann. Als Maler des Bildes gilt, offenbar mit Recht, der Augsburger Jörg Breu, der 1501 auf der Wanderschaft durch die Alpen nach Österreich zog und an Ort und Stelle noch ein paar Proben seiner ungebändigten Jugendkraft hinterlassen hat. Schon bald nach dem hier ausgestellten Apostelbilde lenkte Breu in Augsburg in das Bestreben ein, das in der Kunst Italiens ein verpflichtendes Vorbild sah. Die ebenfalls hier ausgestellte Madonna, die Breus Monogramm und die Jahreszahl 1521 trägt, zeigt den verwandelten Künstler auf dem neuen Wege, der ihn in die Nähe von Burgkmair brachte, als dessen frucht-

MEISTER VON MESSKIRCH, DER HEILIGE WERNHER
BESITZER: FRAU GEHEIMRAT V. KAUFMANN

barster Kollege auf dem Gebiet des Buchholzschnittes Breu am bekannten geworden ist.

Schliesslich sind noch mehrere deutsche Bildnisse auf der Ausstellung rühmend zu erwähnen. Typisch für Hans von Kulmbach ist die Tafel mit dem Kopf eines jungen Mannes, dessen zwar wenig sympathische, rosige Gesichtsfarbe aufs feinste mit bräunlichen und gelblichen Tönen schattiert und mit zart vertriebenem Weiss gehöht ist; die Rückseite der Tafel enthält eine antikische Darstellung, die leider etwas beschädigt, zum Glück aber nicht restauriert ist. Zwei andere Bildnisse der Ausstellung (Nr. 67 und 68) sind im Gegensatz hierzu so weitgehend übermalt, dass sie einen reinen Genuss nicht aufkommen lassen. Bei der Frau zum Beispiel ist die ursprünglich schwere kugelförmige Haube soweit übermalt, dass nur so etwas wie eine niedliche weisse Dogenmütze übriggeblieben ist; und in Übereinstimmung dazu ist auch das Gesicht niedlich und spitz bemalt worden. Um so mehr freut man sich, dass süssliche Restauratoren bei den übrigen deutschen Bildnissen, die hier zu sehen sind, die Hand von dem ehrwürdigen Charakter der altdeutschen Meister gelassen haben. Geradezu ein Wunderwerk an guter Erhaltung ist das Damenbildnis von Bruyn (Abb. S. 517), das 1526 datiert ist und auf der Rückseite die Allegorie des Totenschädels mit der gelöschten Kerze als Mahnung an die Vergänglichkeit des Irdischen gemalt zeigt. Die Dame ist nach links gewendet und hält in der Hand die bräutliche Nelke, bildet also anscheinend das rechte Gegenstück zu einem Männerbildnis, das als linkes Gegenstück anzunehmen ist. Das Gemälde scheint eines der ältesten Einzelbildnisse zu sein, die Bruyn gemalt hat. Es steht den Stifterflügeln des Altares in Essen noch nahe und hat im Inkarnat noch nicht den gleichmässigen Rosaton, der die späteren Bildnisse des Bruyn kennzeichnet (als Beispiel dieses späteren Stiles kann das Bildnispaar vom Jahre 1535 — Nr. 20 und 21 der Ausstellung — dienen!) Das ganze Bild ist lebensgross aus nächster Nähe gemalt mit einer gleichmässigen Liebe für die Perlen der Stickerei, für die Schatten am Nasenansatz, für das bald feste bald durchsichtige Weiss der Haube; etwas temperamentlos, aber grundehrlich in der stillebenartigen Auffassung von Mensch und Gewand. Im Vorübergehen sei noch der Kopf eines jungen Mannes vor grauschwarzem Damasthintergrunde genannt (Nr. 125); der dem Bartel Beham zugeteilte harte und starre Männerkopf vor grünem Gebüsch und blauem Himmel; endlich das Bildnis einer Frau mit kugelförmiger Haube (Nr. 126), anscheinend in Augsburg gemalt. Etwas Verweilen erfordert noch die Tafel einer Mutter mit Tochter (Nr. 23) von der Hand des jüngeren, erst gegen 1610 gestorbenen Bruyn. Die Tafel ist zwar scharf geputzt, entbehrt also den zarten Flaum der Lasur, zeigt aber als Ersatz dafür auch nur alte Farbe und keine moderne Retusche. Die beigefügte Abbildung (S. 520) macht eine nähere

BARTH. BRUYN, D. J. BILDNIS EINER FRAU MIT IHRER TOCHTER
BESITZER FRAU GEHEIMRAT V. KAUFMANN

FRANZ HALS, BILDNIS EINES MANNES
BESITZER: WILHELM GUMPRECHT

REMBRANDT, BILDNIS DER HENDRICKJE STOFFELS
BESITZER: ROBERT V. MENDELSSOHN

Beschreibung unnötig. Was aber keine Reproduktion verraten kann, das ist der feine blasse Reiz der Farben, die dieses Stück Malerei unvergesslich machen. Wie hingehaucht sind die matten Gesichter, die bleichen vollen Lippen, die dunklen, etwas müden Augen. Wunderbar das vielerlei Braun und Weiss der Kleider und das Gefüge all dieser zarten breiten Farbflächen, die keinerlei Zwiespalt zwischen Kunst und Objekt enthalten.

Es ist hier den deutschen Bildern etwas mehr Raum gegönnt worden. Deutsche Bilder sind wie gesagt in Museen, Kunstausstellungen und Privatsammlungen selten. Und die Vorführung der hier erwähnten Bilder konnte der deutschen Kunst nur zum Ruhme gereichen. Wir müssen uns bei dem Rest der Ausstellung kürzer fassen. Vielleicht aber ist die Aufgabe nicht undankbar, einmal mit der oben schon mehrfach berührten Frage der Restauration an die noch verbleibenden Werke heranzutreten. Da ist gleich der von München her bekannte Greco, der Tod des Laokoon (Abb. S. 525). Ich glaube, dass Greco zu seinem Ruhme weiter keiner Worte bedarf; der Laokoon scheint mir auch ein gutes und reifes Werk des Meisters zu sein. Wie steht es mit der Erhaltung des Bildes? Tadellos ist sie nicht. Die Leinwand war offenbar früher auf dem Keilrahmen locker geworden; dadurch sind Risse entstanden und einzelne Stellen der Farbschicht herausgebrochen; auch ist die Farbe im allgemeinen etwas verwittert und abgerieben. Aber soweit ich sehen konnte, hat sich der Restaurator darauf beschränkt, die Leinwand fest, so stramm wie das Fell einer Trommel, zu spannen, damit die Farbe nicht weiter blättert. Die ausgesprungenen Stücke, zum Beispiel die Partie am Schlüsselbein des links mit der Schlange kämpfenden Sohnes und die Partie am rechten Unterschenkel des zu Boden gestürzten Laokoon, hat der Restaurator, so weit sie fehlten, ergänzt, aber, und das ist die Hauptsache: auch nur so weit und weiter nicht. Die übrige Malerei hat er unberührt gelassen. Nebenbei bemerkt sind dies Eigentümlichkeiten, die mit einiger Sicherheit darauf schliessen lassen, dass dieser Greco in Paris restauriert wurde. Man klagt bei uns viel darüber, dass Frankreich an der Erhaltung der Kunstwerke zu wenig arbeitet. Das mag richtig sein. Richtig ist aber auch, dass einzelne unserer deutschen Restauratoren an Kunstwerken, die ihnen anvertraut werden, zu viel thun. Die Ausstellung bei Cassirer enthielt dafür mehr als ein Beispiel. Gleich gegenüber dem Laokoon hing eine lebensgrosse männliche Kniefigur von Antonis Mor. Diese Tafel mag, als sie zum Restaurator kam, gut oder schlecht erhalten gewesen sein. Das lässt sich aber jetzt kaum noch nachprüfen. Denn so wie das Bild vor uns steht, ist es von oben bis unten aufgefrischt. Alter und neuer Pinselstrich sind so wenig mehr zu unter-

LUCAS CRANACH D. Ä., GEFANGENNAHME CHRISTI
BESITZER: KARL V. D. HEYDT

scheiden, dass man misstrauisch und missvergnügt wird.

Aber selbst vor grösseren Künstlernamen machen die Restauratoren nicht Halt. Ja, je berühmter ein Maler ist, um so mehr hat er von dem Übereifer der Restauratoren zu leiden. Ein Glück für Franz Hals, dass er zur Zeit, als Wilhelm Gumprecht das kleine Herrenbildnis erwarb (Nr. 54; Abb. S. 521), noch nicht so beliebt war. Wäre die kleine Holztafel, die jetzt als das köstlichste Kleinod der Ausstellung bei Cassirer wirkt, heute ans Tageslicht gekommen, so hätte vermutlich ein liebevoller Restaurator erst noch seinen Mut daran gekühlt. Und Hals wäre es nicht besser gegangen als es Rembrandt heute noch allzu oft ergeht. Die beiden klassischen Rembrandtbilder der Sammlung Robert von Mendelssohn, die eine Zierde der Ausstellung bilden, haben eine merkwürdig geteilte Aufnahme erfahren. Bei dem Selbstbildnis vom Jahre 1655 erinnerte man sich daran, dass die Münchener Pinakothek eine Wiederholung des Bildes besitzt, die seit Generationen den Anspruch macht, das Original zu sein, obwohl eine genaue Prüfung zu dem Ergebnis kommen muss, dass in München nur eine Kopie hängt. Man denkt also daran, ob nicht auch das Bild bei Mendelssohn eine Kopie sein könnte; denn der ergreifende, unmittelbar erschütternde Eindruck bleibt aus, den sonst ein später echter Rembrandt in uns erweckt. Man sagt ja; dann nein; dann wieder ja, bis man schliesslich aus der Respektszone der ehrwürdigen Leinwand heraustritt und kritisch die Erhaltung betrachtet. Da löst sich das Rätsel mit einem Male: die Malerei ist spiegelglatt; alle Erhöhungen der Farbkruste sind plattgedrückt; alle vom Alter schwarz gefurchten Rillen des Pinselstriches sind geglättet. Geleckt von oben bis unten. Das Bild ist gebügelt worden! — Geht man dann zu dem zweiten grossen Rembrandt der Sammlung Mendelssohn, dem ebenfalls späten Bilde der Hendrickje Stoffels (Abb. S. 522), so beobachtet man dieselbe Thatsache. Das ganze Relief der Farbschicht ist durch Bügeln eingedrückt worden. So wunderbar diese Farben und Töne, diese Geistigkeit und dies dämmernde Gefühl zu einem sprechen, die Sensationen der Farbfläche, die an das Tastgefühl appellieren, die den Impuls des Pinsels spüren lassen, sie bleiben aus. Diese Rembrandtbilder wirken wie von einer Glasscheibe überdeckt.

Zum Glück ist es nur mit einem Teil der ausgestellten Bilder ebenso bestellt wie mit den Mendelssohnschen Rembrandts oder gar wie mit dem erwähnten Bilde von Antonis Mor. So kann zum Beispiel den aus der Sammlung von Kaufmann vorgeführten Bildern nur das Zeugnis ausgestellt werden, dass sie die vorsichtigste Behandlung aufweisen. Die deutschen Bilder dieser in Deutschland an Wert einzig dastehenden Privatsammlung sind bereits besprochen worden; aber auch bei den beiden altniederländischen Stücken, dem Ecce homo von Bosch (allerdings vielleicht nur eine Replik) und dem kleinen Madonnenbild des, als Maler seltenen, Lucas von Leyden ist der Erhaltungszustand gut. Und die einzige italienische Tafel aus der Kaufmannschen Sammlung, die hier ausgestellt ist (Nr. 33), hat zwar im Laufe der Jahrhunderte Beschädigungen davongetragen, ist aber pietätvoll in Stand gesetzt.

Ebenso erfreulich ist auch der Eindruck der zweiten Sammlung, die durch Eigenart und Wert der Stücke auf der Ausstellung hervortritt, der Sammlung Gumprecht. Der unvergleichliche Franz Hals dieser Sammlung ist bereits erwähnt. Eine grosse Seltenheit ist dann noch der Männerkopf, der als Arbeit des Meisters von Flémalle gilt (Nr. 73; Abb. S. 518). Knapp ist dieser Kopf in den Rahmen komponiert; die Haut wirkt rötlich und nackt; das rote Gewand zeigt feste straffe Farbe. Der ganze Kopf steht vor dem blassen saftgrünen Hintergrund wie eine bemalte und lackierte alte Holzplastik; ist aber doch Malerei; durch und durch gemalte Fläche.

Schliesslich seien, und nicht zuletzt ihrer guten Erhaltung wegen, aus Gumprechts Sammlung kurz erwähnt: der heilige Jesusknabe vom sogenannten Meister des Todes Mariae und die kleine weibliche Halbfigur von Scorel. Gut erhalten ist auch das Mädchenbildnis, das Ghirlandajo zugeschrieben ist und dem berühmten Namen an künstlerischem Werte kaum etwas nachgiebt. Von den zahlreichen kleinen Holländern der Sammlung seien der Terborgh und der Wouwermans wenigstens genannt. Geradezu ein Musterstück von Unberührtheit ist die Flachlandschaft von Jan van Kessel, die sogar noch alle Lasuren unter einem alten Firniss aufweisen kann. Auch die kleine Brouwerskizze derselben Sammlung erfüllt die Ansprüche, die man an diesen berühmten Namen stellt.

Mit diesen Bemerkungen ist der Umkreis der wertvollen Bilder, die auf der Ausstellung zu sehen waren, nicht erschöpft. Zwei Gedanken waren es, die uns besonders nahe gingen. Das

eine war die erneute Beobachtung, dass bei uns an alten Bildern häufig zu viel herumgebosselt wird; was man besonders in Hinblick darauf bedauert, dass die Besitzer alter Bilder für diese Altertümer oft ein Vielfaches anlegen von dem, was sie für ein neuzeitiges und guterhaltenes Meisterwerk ausgeben müssten. Der andere Gedanke entstand aus einer Betrachtung der altdeutschen hier für kurze Zeit und einen kleinen Kreis zusammengestellten Bilder. Der Gedanke lautet kurz ausgesprochen: besser als allerhand geringschätzige Urteile über die gegenwärtige und vergangene Kunst des Auslandes wäre eine grosse Ausstellung deutscher Kunst, die möglichst von allen Zweigen deutscher Kunstfertigkeit aus allen Zeiten eine gute Auswahl vereinigen müsste — zur Stärkung unseres Empfindens für deutsche Art und als Mahnung zu Ehrfurcht und Achtung vor wahrem Wert und wahrer Grösse, als Mittel gegen Hochmut und gegen falsche Bescheidenheit.

EL GRECO, DER TOD DES LAOKOON
BESITZER: PAUL CASSIRER, BERLIN

EIN BRIEF

Verzeihen Sie, dass ich unbekannterweise mich an Sie wende!

Der Aufsatz von J. Elias über Corinth — Liebermann in „Kunst und Künstler" veranlasst mich dazu. Ich lese jetzt diese Zeitschrift seit Jahren und lese sie gerne, weil ich immer gefunden habe, dass darin Werte behandelt werden. Doch immer wartete ich, dass eines Tages auch die Unparteilichkeit einziehen würde. Und zwar insofern! Deutsche Kunst! Überhaupt Kunst! Gut! Giebt es denn aber gar keine anderen Werte, die behandelt sein wollen, als immer und immer nur die Möglichkeiten des Reinmalerischen, oder sagen wir, die der rein farbigen Reize und Schönheiten? Weshalb giebts so selten eine Erörterung über die Vollendung des Kunstwerkes oder eine Erörterung der Grenzen des farbig Wertvollen? — Oder wie weit hat ein Liebermann das Recht immer und immer wieder bevorzugt zu werden? Liebermann ist ein starker Könner, ein ausserordentlich guter Maler und, vom Menschlichen, vom Künstler aus, einer, der uns manches aus dem Leben heraus mit grossem Können gab. Doch wie verringerte sich die Formvollendung, als er in der Farbe heller wurde, und wenn auch dafür mancher frischer Akzent der Farbe eintrat. Dasselbe bei Slevogt. Also mit welchem Recht ist hier ein Fortschritt zu finden, wenn es nur auf Kosten eines anderen wichtigen Elementes erreicht werden konnte. Haben wir nicht genug improvisiert? Nicht mal mehr die Ruhe ist da, um die Tendenz des absolut reinen Ausdrucks Cézannes zu halten. — Also weshalb nimmt man, um einen Zukunftsweg zu zeigen, nicht auch mal die Art der Gestaltung eines Thoma zu Hilfe? Natürlich will ich auch hier nichts von den Mängeln des Meisters wissen, sondern seine Werte geschätzt sehen. Oder glauben Sie, dass die Werte, welche Thoma uns gebracht hat, weniger zur Bereicherung deutscher Kunst beitragen, als die eines Liebermann, Slevogt oder Corinth? Hat je einer ein Stück Land so seelisch ausdrucksvoll gemalt (nicht nur in schönfarbigen Flecken, meinetwegen juwelenhaft flimmernd) wie eine der Landschaften von Thoma im Nationalmuseum? Hat Liebermann je so eine Räumlichkeit mit so materienhaft schöner und wahrer Bereicherung gegeben, hat er je so eine Wiese, so einen Flusslauf gegeben, je so eine Luft gemalt? Liebermann giebt malerische Möglichkeiten, aber Thoma giebt elementaren Ausdruck. Natürlich muss ich betonen, ich spreche und denke nur an ganz bestimmte Bilder!

Die Empfindung und Ausdruckskraft eines Thoma finde ich leider ungleich elementarer (so eine italienische Landschaft in der Städel-Galerie, Frankfurt am Main, ausser den zwei landschaftlichen Bildern im Nationalmuseum) als irgendeine gute Sache von Liebermann (zwei Buben mit Pferden am Meer oder Polospieler oder Netzflickerinnen). Ein kraftvolles Können, viel Geschmack, viel von Holländern und Franzosen Gelerntes bei Liebermann; aber ist denn das Abgeklärte, in sich Stilisierte, zu klarem Formenausdruck Zusammengefasste weniger wertvoll? Ist die Nachtigall weniger wertvoll, weil sie nicht das Gewand eines Hahnes hat? Ist es wertvoller mit der Kelle zu arbeiten als mit dem Pinsel und mit weiser Bewusstheit? Siehe Cézanne. — Thoma hat in seiner Kunst viel mehr von Cézanne als Liebermann oder Slevogt. Mancher wird jetzt denken ich bin verrückt. Ich behaupte, auch Thoma steht Marées viel näher als Liebermann. Hier ist der wunde Punkt — Marées! Für Liebermann musste Marées ein Fremder bleiben, trotz seiner energischen künstlerischen Willensmöglichkeiten. Und, weil Thoma mit Marées verwandt, so war er eben mehr an Wert als Liebermann. Man will doch unmöglich behaupten wollen, dass Cézanne grösser ist als Poussin oder dass ein herrlich „gewolltes" Kunstwerk wertvoller, als ein fertiges wirkliches Kunstwerk. Eben sind wir jetzt mit Kubismus, Futurismus usw. fertig und wieder öffnet sich eine klaffende Grube neuer Verführung. Die neuesten Werke einzelner bewährter Meister haben wieder den Vorrang. Das finde ich absolut nicht recht. Weshalb? Nur um die monatliche Zeitschrift zu füllen, und damit gute Schriftsteller ihre Phantasie leihen, um „unnötiges" — „nötig" zu machen. Das ist schädlich in der Tendenz! Verwirrt die Begriffe des Künstlerischen. Man sollte sachlicher und gerechter sein. Das ist heute notwendig. Ein schneidig unparteiischer Richter. Und die Zeitschrift, die, berechtigt, sich die erste in Deutschland nennt, sollte den Ton angeben. Glauben Sie wirklich an die unumstösslichen Werte der letzten Werke Trübners oder Liebermanns, Slevogts, Corinths? (Mit wenig Ausnahmen.) Wenn man Werte, wie sie Thoma geschaffen hat, ignoriert, so muss man viel gerechter und schärfer in der Beurteilung von Werken sein, die Liebermann, Trübner, Slevogt, Corinth heute schaffen. Etwas mehr Sachlichkeit. Die Bevorzugung dieser letzten Meister wird zu klar und das Recht hierzu möchte ich bestreiten. (Slevogts „Verlorenen Sohn" schätze ich sehr hoch.) Ich bin der Überzeugung, dass Liebermann, Slevogt, Trübner zur Entwicklung der deutschen Malerei oder der Malerei in Deutschland keine vorwiegende Rolle spielen, vielmehr die unserm Cézanne ähnlichen (trotz der geringen Helligkeit und Pleinair) Thoma und Marées. Denn ihre Schaffenstendenz beruht auf festeren und elementareren Grundlagen und nicht im geringsten in ihren menschlichen unberührten Empfindungen gegenüber der Natur. Entschuldigen Sie meine Aufdringlichkeit, aber es musste von der Leber herunter. — Es ist der Ton eines Künstlers, der viel denkt und wenig schreibt und sich mit der Kunst und mit sich auseinandersetzt.

Alfred Schnaars

ANTWORT

Wir haben diesen Brief eines Malers abgedruckt und antworten öffentlich darauf, weil er Vorwürfe zusammenfasst, die uns, leise oder laut, von vielen gemacht werden, weil er offenbar aus einer idealen Überzeugung kommt und auf Verdächtigungen verzichtet (Stichwort: Kunsthandel), die in andern Fällen eine Beachtung verbieten. Wir stellen uns vor, dass mancher Leser dieses Briefes sittlich nachdrücklich mit dem Kopfe nickt und ein wenig schadenfroh lächelt; darum heissen wir den Anlass willkommen, der es uns ermöglicht, mit einer heiter-ernsten Antwort zu quittieren.

Der Briefschreiber und seine Gesinnungsgenossen stellen sich die Leitung von „Kunst und Künstler" wunderlich vor, wenn sie meinen, Arbeiten von „Liebermann, Corinth, Trübner, Slevogt" würden verhältnismässig oft gezeigt, „nur um die monatliche Zeitschrift zu füllen". Sie müssen es sich doch selbst sagen, dass es weitaus leichter wäre, ja, dass sich die Zeitschrift von selbst fast redigierte, wenn der Kreis der Künstler weiter genommen würde, wenn wir „sachlicher und gerechter" im Sinne des Briefes wären und alle neuen Arbeiten auch solcher Maler veröffentlichten und besprächen, als deren Vertreter in diesem Fall — leider — der Name Thoma genannt wird. (Bei andern Gelegenheiten ist es Max Klinger, oder Stuck, oder Greiner, oder Gebhardt — abgesehen von den weniger idealen Fällen, wo die vorwurfsvollen Künstler die Vernachlässigung ihrer eigenen Werke bemängeln.) Es liegt doch auf der Hand, dass es schwierig, ja, dass es ein fast verzweifelter Zustand ist, wenn eine moderne Kunstzeitschrift im wesentlichen auf die Produktion verhältnismässig weniger deutscher Künstler angewiesen ist. Wer nicht gerade Beeinflussung und Bestechung annimmt — es giebt schöne Seelen, die liebevoll auch dieses thun —, muss eigentlich von selbst auf den Gedanken kommen, hier seien doch wohl Überzeugungen ausschlaggebend. Da die Mitarbeiter und Herausgeber von „Kunst und Künstler" nun auch nicht eben Banausen sind, sondern immerhin den Kunstverständigen zugezählt werden dürfen, bleibt den Anklägern logisch nur die Frage übrig: was, um Himmels willen, finden diese Leute in den von ihnen vertretenen Kunstwerken so Besonderes, dass sie sie den Arbeiten eines Thoma (Klinger, Stuck, Greiner usw.) sogar vorziehen.

Herr Schnaars meint, die Arbeiten Liebermanns, Trübners, Corinths, Slevogts (warum nicht auch die Leibls?) seien Improvisationen, es seien Skizzen, es gäbe wichtigere Dinge als diese „Möglichkeiten des Reinmalerischen", es fehle diesen Bildern die „Vollendung des Kunstwerks" und auch recht eigentlich die „Form". Hier stehen wir vor einem Grundirrtum, der einem Maler nicht wohl ansteht. Grosse Teile der deutschen Künstler und Kunstfreunde glauben immer noch, trotz aller Lehren der neueren Kunst, Form sei nur was gezeichnet ist, nur das sichtbar Konturierte, das klar und deutlich Begrenzte. Sie glauben, Thoma hätte mehr Form als Liebermann, weil er mehr detailliert; sie meinen, das Fertigmalen sei ein Zeichen höherer Vollendung des Kunstwerks. Mit dieser Logik liesse sich unschwer beweisen, dass auch Rembrandt und Franz Hals keine Form gehabt haben. Warum dieses vorwurfsvolle Sprechen vom „Reinmalerischen", von den „farbigen Reizen und Schönheiten"? Wird es bestritten, dass eine Malerei malerisch sein soll? Wie es scheint, möchte der Deutsche, der von Hause aus eine Schwarzweissnatur ist — nach wie vor nur die farbige Zeichnung als Malerei gelten lassen. Der Briefschreiber stellt dem Slevogt von heute und dem späten Liebermann den jungen Slevogt und den frühen Liebermann gegenüber und zeigt damit, dass er nicht weiss, welche ausserordentliche Leistung — auch sittliche Leistung! — beide vollbracht haben, als sie ihre teilweise noch konventionelle, noch zeichnerische Form durch die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus selbständig und malerisch machten. Ihre und ihrer Genossen historische Mission beruht eben hierin: die seit den Nazarenertagen im Zeichnerischen erstarrte Form flüssig gemacht und die Aufgabe des Zeichenstifts dem Pinsel überwiesen zu haben. Auch Thoma hat sich ja um die Mitte seines Lebens grundsätzlich gewandelt; nur, leider, weniger überzeugend: er ist von der lebendigen Malerei zu einem symbolisierenden Konturstil übergegangen. Wo der Pinselschlag wirklich gestaltet und nicht nur vorgezeichnete Umrisse mit Farben ausfüllt, schafft er ohne weiteres auch die „Form". Es wird in dem Brief gefragt, ob Liebermann jemals so eine Räumlichkeit gegeben hätte wie Thoma in seinen Landschaften. Nun, wir meinen, dass Thoma, in seinen besten Werken noch, als Darsteller des Raumes schwach ist, dass die künstlerischen Werte seiner Bilder mehr im Flächenhaften als im Räumlichen liegen und dass Liebermann in der Darstellung des Raumes vor allem ein Meister ist. Mit einem Nichts an Mitteln giebt er jene räumliche Illusion, die alle Gegenstände wie von selbst distanziert und idealisiert, wogegen Thoma es mit einem grossen Aufwand von Details und gegenständlicher Genauigkeit in dem als Beispiel herangezogenen Bild der Nationalgalerie („Der Rhein bei Säckingen" Nr. 1031) nur erreicht, dass man ein bestimmtes Stück Natur genau erkennt und von der lyrischen Betrachtungsweise des Malers eingenommen wird, dergestalt, dass der Wunsch etwa entsteht, in diesen Wiesen umherzustreifen, in dieser Natur zu promenieren oder nach dieser schönen Gegend eine Erholungsreise zu machen. Darum scheint uns das, was in dem Brief „elementarer Ausdruck" genannt wird, mehr in den guten Bildern von Liebermann, Trübner, Corinth, Slevogt zu sein als in denen von Thoma oder von einem Maler seiner Anschauungsweise. Jene geben intuitiv ein Ganzes der Natur, diese suchen

das, was sie Ganzheit nennen, auf Gedankenwegen; jene „Naturalisten“ suchen die schöne Wahrheit und die realistische Schönheit, diese „Idealisten“ meinen den immer doch grob naturalistischen Gegenstand und die literarische Idee; jene haben einen Stil, diese stilisieren; jene schaffen neue Formen, diese müssen immer halb eklektizistisch oder nachahmend arbeiten; jene führen die Tradition lebendig fort, diese werden immer mehr oder weniger konventionell. Mit einem Wort: bei jenen ist die Form, bei diesen sind die Formen. Ob das Resultat dort skizzistisch ist und hier peinlich genau, ob die Arbeitsweise „faul“ oder fleissig erscheint, ist für den Wert der Form nicht ausschlaggebend. Die Form ist in der Kunst die geheimnisvolle Hieroglyphe, worin sich ein reines und starkes Gefühl so ausdrückt, dass es im Betrachter wieder erweckt wird – das heisst, wenn auch im Betrachter die Gefühlskraft rein und stark ist. Die Kraft des Künstlers, diese Form zu erfinden, sie „aus der Natur herauszureissen“, heisst Talent. Dieses lebendige und lebenweckende Talent nun finden wir auch in den letzten Arbeiten „Liebermanns, Trübners, Corinths, Slevogts“, wogegen wir es bei Thoma nur in gewissen schönen Arbeiten der Frühzeit unzweideutig erkennen, nicht oder nur sehr bedingt aber in seinen Bildern der letzten Jahre. Und darum glauben wir, wie immer wir die Bedeutung und Persönlichkeit Thomas auch ehren, es sei falsch zu meinen, dass „Liebermann, Trübner, Slevogt zur Entwicklung der deutschen Malerei keine vorwiegende Rolle spielen“. Wir glauben im Gegenteil, dass diese Künstler ihre historische Mission schon deutlich gemacht haben.

Was von Thoma und den Seinen irgend zu sagen und zu rühmen war, ist in „Kunst und Künstler“ geschehen. Die Jahresbände legen davon Zeugnis ab, dass wir diese Künstler keineswegs „ignoriert“ haben. Und wir würden uns mit wahrem Eifer weiter für sie einsetzen, wenn neue Werke da wären, die sich vertreten lassen. Was uns und die, die wie der Briefschreiber sprechen, grundsätzlich trennt, ist dieses: die Ankläger meinen, „Kunst und Künstler“ sei keine nationale deutsche Kunstzeitschrift, sondern das Organ eines kleinen Kreises, einer Klique wohl gar; wir aber sind überzeugt, dass unser Urteil in wesentlichen Zügen das Urteil der Geschichte sein wird und dass die Zeitschrift dadurch allein schon zu einem Organ des deutschen Kunsturteils im höheren Sinne wird. Wir erstreben Erkenntnis des Dauernden in der Kunst, nicht aber den Ruf eines „unparteiischen Richters“. Wir wollen überhaupt nicht richten, sondern das Echte lieben, das Unzulängliche ignorieren, das Schädliche hassen; für die gute Kunst aber wollen wir unzweideutig Partei ergreifen. Glücklich wären wir, wenn die Zahl der Talente zehnmal grösser, wenn die Fülle guter Werke kaum zu bewältigen wäre. Unsere Aufgabe ist nur darum schwer, weil wir in der That nicht behaupten, dass „ein herrlich gewolltes Kunstwerk wertvoller ist als ein fertiges, wirkliches Kunstwerk“, weil wir von jeher für das Können eingetreten sind, wogegen der Briefschreiber de facto das Wollen über das Können stellt. Sonst würde er ja nicht sagen, Thoma sei schon darum besser als Liebermann, weil er mit Marées verwandt ist. Verwandtschaft legitimiert nicht, nur Talent und Persönlichkeit thun es. Wir wollen uns nicht in eine Polemik gegen Thoma drängen lassen. Auch er ist ein ernster Wert innerhalb der neueren deutschen Kunst und wir sprechen von ihm mit dem Hut in der Hand; wenn er aber immer wieder hingestellt wird als ein Kunstpatron aller Deutschen, als ein zweiter Dürer, so sind wir für diese ethisch verkappte Sentimentalität nicht zu haben und müssen es sagen. In Wahrheit ist der Versuch, die stille Ludwig Richter-Begabung Thomas ins Elementare zu erhöhen, „unsachlich und ungerecht“. Die Vorwürfe fallen auf die zurück, die sie machen.

Dass ihrer viele sind, fällt nicht ins Gewicht. Vielleicht wird es nach dem Kriege etwas besser, vielleicht wird es zeitweise noch schlimmer. Mag kommen, was kommen muss. Wir haben es viele Jahre schon mit angesehen und wollen es weiter mit ansehen. Nicht mit dem Dünkel der Unfehlbarkeit, aber gewiss, den Sinn für das Echte zu haben; nicht resigniert, sondern in der festen Überzeugung, dass nur die Qualität ausdauert und dass nur für diese der rechte Mann sich regen darf. „Kunst und Künstler“ das heisst in diesem Sinne: die echte Kunst und die rechten Künstler!

Karl Scheffler

FRANZ POCCI, ILLUSTRATION

KUNSTAUSSTELLUNGEN

WIEN

Allmählich beginnen die Wirkungen des Krieges sich in dem Gang des Kunstschaffens in Österreich geltend zu machen. Was bisher in die Öffentlichkeit getreten ist, war nur äusserliche Anpassung an die Aktualität und an den Zwang der Lage mit den von früher vorhandenen und weiter geübten Mitteln. Innerliche Wandlungen konnten noch nicht reifen; es wird noch lange brauchen, bis die unter der Hochspannung der Ereignisse stehenden Geister sich gefasst und entsprechende Ausdrucksmöglichkeiten gefunden, für die neue Zeit eine neue Kunst angebahnt haben werden. So bestimmt der Krieg jetzt nur die Wahl der Motive. Künstler zeichnen als Mitkämpfer oder als amtlich beglaubigte Kriegsmaler im Felde, andere verarbeiten daheim Eindrücke vom Tage, liefern Medaillen, Kleinplastiken und Abzeichen für die vielen Unternehmungen der Hilfsthätigkeit, bereiten Modelle für die beginnende grosse Denkmalbewegung vor, die zu organisieren und in die richtigen Wege zu leiten bereits die amtlichen Zentralstellen sowie auch berufene Körperschaften in den einzelnen Kronländern bestrebt sind. Zu persönlicher Fühlung mit dem Krieg haben die österreichischen Künstler reichlich Gelegenheit. Viele sind ins Feld gegangen, wie die Verluste aus den Reihen der Künstlerschaft bezeugen. Andere mussten ihren Aufenthalt im feindlichen Auslande, dessen Gepräge ihr Schaffen angenommen hat, abbrechen und stehen nun, aus dem fremden Gastboden entwurzelt, in der Heimat, wo es ihnen angesichts der ungünstigen Zeitverhältnisse schwer fällt, neuen Halt zu gewinnen. Zahlreiche Künstler sind auch durch den Einbruch des Feindes in Galizien und die Bukowina aus ihrem Wohnsitz und aus ihren Arbeitsverhältnissen hinausgedrängt worden.

Von den offiziell als Kriegszeichner ins Gebiet der Kämpfe entsendeten oder dort zugelassenen Malern hat man bisher nur gegenständlich schildernde, zumeist nicht über den Rang von Illustrationen hinausreichende, mitunter auch herzlich gleichgültige Skizzen zu sehen bekommen. Nur ein zeichnerisch begabter Offizier, Hauptmann Ludwig Hesshaimer, scheint mit sehr einfachen Mitteln den Zeitcharakter getroffen zu haben. Hesshaimer ist erst seit einigen Jahren im Künstlerhaus als braver Radierer aufgetaucht. Nun hat er in der Kunsthandlung *Halm und Goldmann* am Opernring ein Zimmer voll Zeichnungen

MAX SLEVOGT, FRAU DR. G., BILDNISSTUDIE
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

ausgestellt. Zum grossen Teil aus der Feuerlinie dicht am Feinde geholt, von einem die Realität zugleich als Militär und Zeichner scharf sehenden ernsten Menschen geschaffen, bringen die sparsamen, ganz unpathetischen Bleistiftskizzen, ein dem Fernstehenden unfassbares Geschehen dem Begriffsvermögen nahe: in kleiner Münze ein Schatz echter Eindrücke. Da ist Baustoff für Bilder, in denen dieser Krieg angemessene künstlerische Spiegelung finden könnte, wenn die Kraft, die Erscheinungen und Stimmungen so überzeugend einfach notiert hat, auch für das Verarbeiten des Rohmaterials reichen sollte.

Ausser solchen Kundgebungen einer auf sachkundige Klarheit gestützten schlichten Erlebniskraft zeigt sich alles Übrige in den Ausstellungen nur als ein Fortfahren in der vor dem Krieg gewohnten Thätigkeit. Die wenigen durch den Krieg veranlassten Motive geben Gesichtserscheinungen wieder, ohne uns etwas von dem Maasse des hinter der gemalten Episode gewaltig regierenden Ganzen zu vermitteln. Dies gilt auch von der Ausstellung des „*Wirtschaftsverbandes bildender Künstler in Österreich*". Die gemeinsame Not der Künstlerschaft hat diese Ausstellung möglich gemacht, in der die sonst getrennt marschierenden Künstlergruppen Wiens zum ersten Male unter einem Dach gemeinsam auftreten. Während eine recht ausgiebige Fürsorgethätigkeit von Kunstfreunden der dringendsten Not entgegenarbeitet, hat sich die Künstlerschaft zu würdiger Selbsthilfe zusammengethan. Diese Hilfe aus eigener Kraft repräsentiert der Wirtschaftsverband, der Mitglieder aus allen Vereinigungen umfasst. Der Verband hat während des Krieges schon ein eigenes Verkaufsgeschäft auf einem der vornehmsten Punkte des Wiener Lebens, dem Opernring, eingerichtet und jetzt die Ausstellung eröffnet, die eben nur die wirtschaftlichen Verhältnisse der Kriegszeit zustande bringen konnten. Künstlergenossenschaft, Sezession, Hagenbund und der von der Klimt-Gruppe gegründete „Bund österreichischer Künstler" stellen in nachbarlichen Sälen gesondert, im Empfangsraum auch untereinander gemischt, aus. Die Ausstellung befindet sich in jenem Teile der städtischen Markthalle in der Zedlitzstrasse, den früher der Hagenbund einnahm und den er vor ungefähr zwei Jahren räumen musste, weil seine mehr mit Talent als mit Diplomatie begabten Vertreter sich die Ungnade von Machthabern der Gemeinde Wiens zugezogen hatten. Es war dies der einzige, jetzt freie geeignete Raum, da die Sezession ihr ganzes Gebäude, die Genossenschaft den grössten Teil des ihren, als Verwundetenspitäler eingerichtet haben.

Die Ausstellung ist eine sehr sorgfältige Auswahl der Leistungen, die man innerhalb der beteiligten Gruppen zu sehen gewohnt war, sie giebt aber im übrigen keinen Anlass zu neuen Bemerkungen.

Von der zu erwartenden Steigerung der künstlerischen Produktion durch die allgemein gesteigerte Anspannung unseres Daseins ist in den hier ausgestellten Arbeiten noch nichts zu spüren. Doch man darf es schon als Kraftleistung anerkennen, dass in den gegenwärtigen Verhältnissen eine Ausstellung möglich war, die von der vor dem Krieg erreichten Stufe mindestens nicht zurückgewichen ist. —ik.

ERKLÄRUNGEN

Professor Georg Biermann schreibt uns mit Bezug auf die Kritik seines Buches „Deutsches Barock und Rokoko" von Dr. Emil Waldmann im Maiheft (Seite 387 und folgende) und anknüpfend an die Erklärungen im Juliheft (Seite 479) einen Brief, von dem wir die Teile, die den Charakter einer sachlichen Berichtigung wahren, hier mitteilen:

„Herr Dr. Waldmann ist von mir in einem ausführlichen Brief vom 12. Oktober des Jahres 1913 zum Beitritt in den Arbeitsausschuss aufgefordert worden und hat diese Einladung angenommen und durch thätige Mitarbeit bekräftigt. Diese bestand nicht nur in einer Kontrolle der von Herrn Dr. Posse und Dr. Lossnitzer gemachten Vorschläge, sondern darüber hinaus in der Besorgung und Bereitstellung des Materials, das die Ausstellung aus dem Besitz der damals noch Herrn Dr. Waldmann unterstellten Sammlung weiland Sr. Majestät des Königs Friedrich August II. von Sachsen entliehen hat. In Verfolg dieser Anteilnahme des Herrn Dr. Waldmann habe ich nicht nur das Vergnügen gehabt, persönlich mit ihm in Dresden zu konferieren, ... sondern auch eine umfangreiche Korrespondenz, die sich in meinem Besitz befindet, bestätigt zur Genüge, dass der Name des Herrn Dr. Waldmann nicht zu Unrecht in den Katalog aufgenommen worden ist . . . . ."

„Es ist nicht wahr, dass der in meinem Besitz befindliche Desmarées etwa bei der Sichtung des Materials zurückgewiesen worden wäre. Thatsache dagegen ist, dass ich manches von dem, was Herr Kommerzienrat Theobald Heinemann in äusserst rigoroser und künstlerisch nicht motivierter Weise hatte bei Seite stellen lassen, nachträglich mit guten Gründen wieder angefügt habe. Nicht wahr ist auch, dass eine Reihe der bedeutendsten Werke in meiner Publikation fehlen. Es fehlen lediglich ein schlechter der Galerie Heinemann gehörender Oelenhainz und zwei absolut minderwertige Edlinger ausser einigen anderen Nichtigkeiten. Da ich im übrigen die alleinige Verantwortung für das Gelingen der Ausstellung zu tragen hatte, glaubte ich das Denkmal dieser Veranstaltung auch ohne die Herren Heinemann ins Werk setzen zu dürfen."

Hierauf erwidert Dr. Emil Waldmann folgendes:

„Es entspricht nicht den Thatsachen, dass ich im Dresdener Arbeitskomitee für die Darmstädter Ausstellung mitgearbeitet habe. Es ist nicht wahr, dass ich die Thätigkeit von Dr. Posse und Dr. Lossnitzer kontrolliert habe. Ich habe an keiner Sitzung und keiner Besprechung der Herren teilgenommen, bin auch nie zu

MAX SLEVOGT, MÄNNER IM KAHN
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

einer solchen aufgefordert worden und wusste überhaupt nicht, was in Dresden für Darmstadt gearbeitet wurde.

Es ist ferner nicht wahr, dass ich einen Teil des Materials in Dresden besorgt oder bereitgestellt habe. Sondern Dr. Lossnitzer suchte in meiner Abwesenheit von Dresden (ich war damals oft verreist) das Material aus der Sammlung Friedrich August II. aus, machte eine Liste und schickte sie nach Darmstadt. Dort wurde sie übertragen und mit einem Gesuch von Professor Biermann (um die Erlaubnis der Entleihung) an mich geschickt als den Direktor der Sammlung Friedrich Augusts II. Ich habe dieses Gesuch und die Liste pflichtgemäss dem Prinzen Johann Georg, dem Besitzer der Sammlung, eingereicht und das Gesuch befürwortet, so wie es die Dienstpflicht jedes Direktors gewesen wäre. Meine ganze Thätigkeit beschränkt sich also auf den dienstlichen Verkehr (Befürwortung eines Gesuches) zwischen meiner vorgesetzten Behörde und mir.

Was endlich Heinemanns Erklärung anlangt, so wird ja der Inhalt meiner Fussnote durch Professor Biermanns Äusserung garnicht berührt, nämlich der Vorwurf der Prospektversendung unter offizieller Marke. Durch diese Form der Versendung hat Professor Biermann für sein Werk eine irreführende Reklame gemacht. Man musste meinen, dieses sei die offizielle Ausstellungspublikation, was eben nicht der Fall war. Im übrigen meine ich, dass, wenn ein Ausstellungsvorstand, eine Kommission da ist, nur diese das Recht hat, offizielle Publikationen dieser Ausstellung herauszugeben und dass ein einzelnes Mitglied das Recht hierzu nicht hat. Die Brüder Heinemann, die mit in der Kommission sassen, brauchten nicht mitzuarbeiten an dem Werk, aber sie mussten, wenn es offiziell sein sollte in corpore das Werk mit ihrem Namen mit decken. Darauf kommt es an; auf nichts anderes, und alles andere gehört nicht zur Sache."

Endlich erwidern die Kommerzienräte Hermann und Theobald Heinemann auf das was sie betrifft in der Erklärung Professor Biermanns:

„Die obige Behauptung des Herrn Professor Biermann bezüglich des in seinem Besitz befindlichen, nach ihm auf des Marées getauften Bildes ist unwahr, da dasselbe durch gemeinschaftlichen Beschluss der Herren Dr. Feulner, Kommerzienrat Th. Heinemann, Professor Uhde-Bernays und Dr. Westendorp gegen Professor Biermann als für die Ausstellung absolut minderwertig und nicht von des Marées stammend abgelehnt und zurückgestellt worden ist. Über die „guten Gründe", die Herrn Professor Biermann zur Wiederaufnahme dieses oder anderer Bilder veranlasst haben, ist ja von Herrn Direktor Waldmann gesprochen worden.

Wie der Vergleich des offiziellen Ausstellungskata-

loges mit dem Biermannschen Werk „Barock und Rokoko" beweist, fehlen in letzterem von den einundzwanzig ausgestellten Bildern von Oelenhainz vierzehn Stück! Von den sechs ausgestellten Bildern von Thomas Gregor Wink fehlen fünf Stück. Die beiden fehlenden Werke von Edlinger sind allen einschlägigen Kunsthistorikern seit vielen Jahren als die besten Arbeiten des Meisters in Münchener Privatbesitz bekannt.

Die Ehre, dieses literarische „Denkmal" der Darmstädter Ausstellung verfasst zu haben, überlassen wir gern Herrn Professor Biermann. Die subjektive Schlussbemerkung Herrn Professor Biermanns bezüglich seiner „alleinigen Verantwortung für das Gelingen der Ausstellung" mag seiner persönlichen Selbstschätzung zwar angemessen erscheinen, sie wird jedoch durch den von uns mit dem Kabinett des Grossherzogs von Hessen geschlossenen Vertrag widerlegt, den Herr Professor Biermann selbst gegengezeichnet hat.

BERLIN

Bei *Fritz Gurlitt* ist die dritte der Ausstellungen von Werken deutscher Meister aus Privatbesitz eröffnet worden. Sie enthält ausschliesslich Bilder von Slevogt. Man hat Gelegenheit, die Frühbilder, die Slevogts Ruhm in den Sezessionsausstellungen begründet haben, wieder zu sehen, das Urteil nachzuprüfen und sich überhaupt mit Slevogt als Maler auseinanderzusetzen. Das Ergebnis ist Slevogt im hohen Maasse günstig. Wir können uns heute aber mit diesem kurzen Hinweis begnügen, weil Emil Waldmann erst im Juniheft ausführlich über den Maler Slevogt gesprochen hat und weil das nächste Heft eine Würdigung des Graphikers und Illustrators Slevogt bringen soll. Es genüge die Bemerkung, dass die Ausstellung ausgezeichnet ist, und dass die anregende Persönlichkeit des Künstlers den Besucher wieder in der schönsten Weise anzuregen weiss. K. Sch.

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON HERMANN UHDE-BERNAYS

Karl Simon, Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800. Leipzig. Klinkhardt und Biermann 1914.

Die Kunst Gottlieb Schicks ist uns von der Jahrhundertausstellung her in Erinnerung. Dieser Maler trat uns entgegen als ein etwas ängstlicher Hüter der Poussinschen Tradition, dann wieder (angesichts des empfindungsvollen Bildnisses der Humboldtschen Mädchen) als ein seinen romantischen und malerischen Neigungen gerne und in geschmackvoller Mässigung hingegebener Altersgenosse der Rausch und Runge. Seine Bilder, Beispiele der „teutsch-römischen" Kunst im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, erschienen meist in einer nicht immer angenehm empfundenen Deutlichkeit der steifen Schule der David und Prudhon und der unselbständigen akademischen Anleitung des römischen Klassizismus tributpflichtig. Das Interesse für andere, lebendigere und reichere Künstler liess damals Schicks Bedeutung zurücktreten, und ein literarisches Element, dessen latentes Vorhandensein seither die mildernden Umstände ausschliesst, wurde dem schwäbischen Nachfolger des Asmus Jacob Carstens verderblich. Im Sinne des gerecht entscheidenden Ausgleiches ist die eingehende Untersuchung anzuerkennen, welche Schick mit dem vorliegenden Buch zuteil geworden ist. Freilich blieb auch diesmal jeder Versuch ausgeschlossen, ein Wiederaufleben lebendiger Kräfte herbeizuführen, die von Schick etwa ausgegangen waren. Der Verfasser der Monographie verfährt nach objektiven und historischen Gesichtspunkten, indem er Schick und Runge, zugunsten dieses letzten, einander gegenüberstellt, und seine Erkenntnis führt zu der dem Literarhistoriker geläufigen, den Kunsthistoriker immer noch überraschenden Formulierung, dass „der jüngere Klassizismus und die Romantik im Grunde keine sich ausschliessenden Gegensätze sind".

Die gründliche Berücksichtigung literarischer Quellen, vor allem der Zeitschriften, die für die Geschichte des Klassizismus mit seiner gegenseitigen Beeinflussung von Litteratur und Kunst, was endlich eingesehen werden sollte, nun einmal nicht zu entbehren sind, giebt der Monographie einen Gehalt, der über

die Schilderung des Lebens und der künstlerischen Entwickelung von Schick hinausragt. Gelegentliche knappe Exkurse erfassen in höchst geschickter Weise das einzelne als Symptom der allgemeinen Bewegung und führen von der gesonderten Leistung des trotzdem im Mittelpunkte bleibenden Malers zu überlegenden Beurteilungen der künstlerisch-literarischen Umwelt, in der Schick heimisch war. Solche Bemühungen werden durch die vortreffliche nicht zaghaft am biographischen Schema entlangkletternde Disposition der Arbeit unterstützt. Aus dem keineswegs aufregenden Bericht des Schickschen kurzen Lebenslaufes, der in Stuttgart begann und endete, ergebnislose Studienjahre in Paris und eine nicht zur völligen Unabhängigkeit sich durchringende Thätigkeit in Rom einschliesst, erwächst eine kritisch gelungene Darstellung seines Wirkens vor allem in seinen Beziehungen zu jener unerfreulichen durch die Herrschaft theoretischer Anweisungen des lebendigen Gefühls beraubten Sondergruppierung des Klassizismus, welche die älteren kunstgeschichtlichen Handbücher anspruchsvoll an die Spitze der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gestellt haben.

Eine Erwähnung des Schickschen Bildes „Christus erblickt im Traume das Kreuz“ findet sich in einem Briefe Friederike Bruns an Matthisson, Liter. Nachlass II, 38.

✻

Hermann Burg, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. Herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht. Mit zehn Tafeln und siebzig Abbildungen im Texte. Wien 1915. Kunstverlag A. Schroll und Co.

Seit dem Erscheinen der Hildebrandtschen Dissertation über Friedrich Tieck, dessen Verbindung mit Weimar allerdings schon an sich Gelegenheit zu reizvoller Behandlung eines sonst recht trockenen Stoffes bot, ist keine akademische Arbeit erschienen, die sich an Bedeutung, Sachlichkeit, Resultat und Diktion mit ihr vergleichen lässt bis zu diesem, in jeder Beziehung rückhaltlos anzuerkennenden Buch von Burg über den Meister des Denkmals Josephs II. in Wien. Wie diese Monographie vor uns liegt, überschreitet sie auch äusserlich die Form der gegenwärtig üblichen und meist schon durch die Überschrift sich als belanglos erweisenden „drei Druckbogen“. Ein stattlicher Band in Grossoktav, mit gutem Druck und vorzüglichen Abbildungen, korrekt und bescheiden, ein wenig reaktionär, der Dissertation Alfred Gotthold Mayers über die lombardischen Denkmale in Oberitalien, die vor mehr als zwanzig Jahren erschienen ist, in Format und Ausstattung gleichend. Ebenfalls korrekt und bescheiden, mit dem ein wenig zusehr abweisenden Maass von Zurückhaltung geschrieben, dessen sich die Wiener Schule grundsätzlich gerne befleissigt, peinlich genau in jenen Kapiteln, die biographischen und kritischen Gesichtspunkten untergeordnet sind, umsichtig und persönlich in den anderen Abschnitten, welche die Stellung Zauners in der Kunst seiner Zeit betreffen, ist die Arbeit selbst zu bezeichnen. Das Verdienst, das sich Burg erworben hat, indem er „aus der fast undurchdringlichen Finsternis, in der das Leben Zauners und seiner Kunstgenossen begraben lag“ diesen vorzüglichen Bildhauer des österreichischen Klassizismus zu einer kunsthistorischen Würdigung aufrief, beschränkt nicht etwa das Interesse auf Österreich allein — wir werden hoffentlich die politischen Grenzen von heute nicht auf jene gewiss „reichsdeutsche“ Kunst vor mehr als hundert Jahren ausdehnen, was gesagt werden muss —, wird sich vielmehr bald allgemeine Beachtung erwerben insbesondre durch die prägnanten Ausführungen über den klassizistischen Stil im allgemeinen. Mit energischer Überzeugung stellt Burg an ihre Spitze die These: „Niemals hat ein ästhetisches System eine Kunst hervorgerufen“. Kunst also hier im einschränkenden Sinne für das Vollendete der Thätigkeit, nicht für die Thätigkeit an und für sich. Ob das nach der alten historischen Methode eine völlig richtige Auffassung ist — nach Wölfflinschen Lehren gewiss —, mag verschiedentlich bestritten werden, schon weil es feststeht, dass bestimmte Künstler in ihren Werken die praktische Erfüllung ästhetischer Theorien darstellen (vergleiche auch Justi über den Einfluss der Winckelmannschen Lehre auf Thorwaldsen). In ausschlaggebender entwickelungsgeschichtlicher Beziehung, welche die Kunstprinzipien gleichsam genealogisch ableitet, kann allerdings eine Kunst nicht theoretisch hervorgerufen, es kann nur von entscheidenden Einflüssen solcher Theorien gesprochen werden. Dadurch wird das Verhältnis Winckelmanns zum Klassizismus in seiner Bedeutung abgeschwächt, was schon Schelling und Friedrich Schlegel getan hatten (vergleiche mein Nachwort zu der von mir herausgegebenen Auswahl der Winckelmannschen kleinen Schriften zur Kunst Seite 274, 275, wo ich den gleichen Standpunkt vertrete wie Burg). Burg erklärt den Klassizismus mit sicherer Logik aus den Prinzipien der Barockkunst, aus gegensätzlichen Wandlungen, die in den durch die Kunstlehren gewiesenen antiken Vorbildern die Verkörperungen eines neuen Stilwillens finden. Gewiss sind diese Ansichten ebensowenig neu wie die Wege zu ihnen zu gelangen, aber sie sind selten so klar und bestimmt, ohne Drehen und Winden, ohne wenn und aber gesagt worden. Gerade das Kapitel „vom neuen Stil“ entspricht ganz besonders den hohen Erwartungen, welche sein Verfasser durch seine Berufung auf den ewigen Kreislauf der Dinge (in der Einleitung seines Buches) erweckt hatte. Solchen imponierenden Zug trägt das ganze die ausgereifte Arbeit langjähriger Studien und Erfahrungen aufweisende Buch.

✻

Goethes äussere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen

Herausgegeben von Emil Schaeffer. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1914.

„Das Porträt wie die Biographie haben ein ganz eigenes Interesse: der bedeutende Mensch tritt einzeln abgesondert heraus und stellt sich vor uns wie vor einen Spiegel; ihm sollen wir entschiedene Aufmerksamkeit zuwenden, wir sollen uns ausschliesslich mit ihm beschäftigen, wie er behaglich vor dem Spiegelglase mit sich selbst beschäftigt ist . . . . ." Nachdem der goethefeste Emil Schaeffer es glaubt berufen zu müssen, dass nur wenige Gebildete die „Wanderjahre" kennen, sei er mit der Betrachtung Wilhelmens in der Bildergalerie angerufen, die der Anzeige seines Büchleins die geziemende Überschrift von der eigenen Hand des Meisters bietet. In uns spiegeln sich nun nicht weniger als achtzig „Absonderungen" des allerbedeutendsten Menschen, und das ist in der Verfolgung der Veränderungen seiner Gesichtszüge besonders dann eine Unterhaltung, wenn von jedem neuen Blatt des Dichters gleichzeitige Thätigkeit in uns erinnert wird. Nicht immer entspricht „ER" unserer Erwartung, die erfüllt ist von den Erzählungen über seine apollinische Schönheit. Manche Enttäuschung harrt unser vor den „authentischen" Bildnissen von Johann Heinrich Meyer oder Heinrich Kolbe. Fast wünschte man, dass nur die graziöse Entschiedenheit der Silhouetten das Anrecht auf unsere Verehrung ausschliesslich wahre, weil hier die „Einbildungskraft nachhilft", und leider lässt sich Schaeffers schmerzliche Äusserung nicht widerlegen, ein Porträt Goethes, wie es der Meister des lateranensischen Sophokles oder Tizian geschaffen hätten, existiere nicht. Dem Ideal, das aus Goethes Dichtungen emporgewachsen sich unserer Seele eingeprägt hat, das wir – numen inest! – als heiligste Morgengabe deutscher Geisteskraft und Geistesfreiheit wahren unsern Kindern zum besten Erbe, gleicht keines dieser Bildnisse. Wir betrachten sie, weil der Darsteller der Dichter des Faust und des Werther ist, geniessen die sich oftmals widersprechenden Schilderungen der Glücklichen, die des Olympiers Auge geschaut (es fehlen die infolge ihrer verschiedenen Beobachtungsweise reizvollen Notizen der Frau von Stael und Benjamin Constants), freuen uns der klugen Worte des Herausgebers, aber werden doch sein Büchlein schliessen, um nach dem stillen Schrein zu verlangen, der in Goethes Werken allein uns seine wahre Gestalt im Spiegel unserer eigenen bescheidenen Daseinsbemühung offenbart.

❊

Mahler Müller, Idyllen. Herausgegeben von O. Heuer. Drei Bände. Leipzig, Kurt Wolffs Verlag, 1914.

In reizender Ausstattung ist eine Neuausgabe der Schriften dieses merkwürdigen Künstlers erschienen, dessen Persönlichkeit zu besitzen Kunst- und Literaturgeschichte wechselseitig verzichten möchten. Nachdem Seuffert vor beinahe vierzig Jahren eine literarhistorische Biographie dieses grundsätzlichen Gegners der klassizistischen Kunst verfasst hat, findet sich in unserer monographischen Zeit wohl auch einmal jemand, der dem Künstler gerecht wird, an dessen Gemälden Heinse „malerische Idee und Feuer" lobte. Die Beziehungen Müllers zu Gessner, von dem er lernte, und zu Kobell, den er bestimmte, sind gewiss der Mühe wert einmal untersucht zu werden, und ungedruckte Briefe des Künstlers im Besitz des bayerischen Staates warten nur auf ihre Benutzung. Diese vorliegenden um wichtiges Material bereicherten und mit einer ausreichenden Einführung versehenen Idyllen geben Anlass an dieser Stelle die kunstgeschichtliche Forscherarbeit auf ein dankenswertes Thema hinzuweisen.

AUS EINEM JAPANISCHEN SKIZZENBUCH

DREIZEHNTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

MAX SLEVOGT, „ZAUBERFLÖTE“. LITHOGRAPHIE
VERLAG VON PAUL CASSIRER
UNVERÖFFENTLICHT

Kunst und Künstler

GRIECHISCHE GEWANDSTATUEN

IM ALTEN MUSEUM ZU BERLIN

VON

BRUNO SCHRÖDER

Es geschieht nicht von ungefähr, wenn ich meine, man solle einmal die gewaltige stilbildende Kraft der griechischen Kunst — nicht erörtern, denn das wäre ein tollkühnes Unternehmen — aber mit einem Beispiel andeuten. Wie das Problem des Gewandes unter den Händen der Alten sich den aufeinander folgenden Geschlechtern dargestellt hat, wäre einer Untersuchung im weitesten Rahmen würdig; aber schon ein Gang durch eine Galerie wie die Berliner Antiken-Sammlung kann darüber belehren, wie die griechische Plastik in der Darstellung des Gewandes immer neuen Stil gefunden und wie weit sie sich dabei bewusst von der Natur entfernt hat. Mir kam der Gedanke, auf diese Dinge zu achten, wohl zum erstenmal, als ich — vor langen Jahren — auf einem Maskenfest eine Dame sah, die „als Griechin kam“, natürlich schlohweiss mit Kanten à la grecque; ich wunderte mich, dass dieser formlos wehende Nessel griechisch aussehen wollte. Die Beobachtung wiederholte sich dann öfter bei Theateraufführungen klassischer oder antikisierender Stücke; sie drängte sich mir von neuem auf, als ich neulich Photographien junger Mädchen sah, die in Wuchs und Antlitz von klassischem Ebenmass mit archäologisch richtigen Gewändern angethan, doch auf dem Bilde erschrecklich unantik erschienen. Flächen leeren Stoffes standen neben wirren Faltennestern, die Linien und Formen des Körpers wurden von den Falten verhüllt und überschnitten; schleppende Zipfel machten sich breit, dann wieder ragten die Gliedmaassen unvermittelt aus knapper Umhüllung. Man durfte annehmen, dass griechische Frauen im Leben wenigstens am Festtag nicht viel anders ausgesehen haben. Aber das passte nicht zu der Vorstellung, die die Kunst uns übermittelt hat. Nun fragt es sich, wie sahen denn die griechischen Frauen in der Kunst aus?

Die Statue (Abb. 1), ein kleinasiatisches Original des sechsten Jahrhunderts v. Chr., wird jeden auf den ersten Blick so altfränkisch anmuten, wie

Statuen dieser Art auch den späteren Griechen erschienen sind. Ganz unfrei ist noch die steife Stellung, wie die eine Hand den Rock rafft und die andere das Lieblingshuhn an die Brust presst. Man denkt bei dieser gezwungenen Pose unwillkürlich an Schaukästen von Photographen, bei denen Soldaten und Mägde „sick afnehmen laten". Doch war das lebende Modell zu unserer Statue ein vornehmes Mädchen; das zeigt ihr festlicher Schmuck, und nicht jede konnte so ihr Bildnis der Gottheit zum freundlichen Gedächtnis stiften. Und wie die Statue eine Erscheinung aus dem seiner Gegenwart frohen Leben reicher Magnaten an der kleinasiatischen Küste im Bilde festhält, so war sie auch als Kunstwerk einstmals eine höchst moderne Leistung, voll von teils gelösten, teils ungelöst gebliebenen Problemen. Dem Künstler jener Zeit war der nackte Körper eine einfache Aufgabe im Vergleich zu dieser Frauenfigur, in der zugleich die schöne Gestalt des Leibes und die Pracht des Kleides vor Augen gestellt werden sollte. Mit Absicht zeigt der Künstler die Scharniere des Körpers, die Schultern, auf denen der Stoff durch seine Schwere aufliegt und die Knie, an die sich der straff gezogene Rock anpresst; im übrigen hängt die Masse des Stoffs in wohlgeordneten Falten glatt und die Körperformen verdeckend herab. Diese Falten geben die Natur des Stoffes und die Veränderungen, die seine Lage durch Zug, eigene Schwere und durch die Körperformen erleiden, noch ohne Verwertung wirklicher Beobachtungen; aus Strichen, die ein Erinnerungsbild im knappen Auszug festhalten und die ebenso in der gleichzeitigen Malerei und an Bronzewerken vorkommen, müssen wir Stoff und Falten ablesen. Mehr konnte der Künstler damals nicht; aber er versuchte auch nicht mehr, als er wirklich konnte, und das führte er nun mit allem technischen Können und aller Liebe sorgsam aus. Nun war am Original einstmals das Kleid mit bunten Stickmustern bemalt und auch das Huhn und die Armbänder gefärbt. So konnte das ganze festlich und keck wirken; aber von der Natur ist es weit ab; immerhin hat es mehr Frische und künstlerische Erfinderfreude als die Mädchenfiguren von der athenischen Akropolis, die ein Menschenalter nachher entstanden sind, und von denen wir eine beliebige hier abbilden (Abb. 2), um von dem ursprünglichen Aussehen unserer Statue mit ihrem Farbenschmuck und dem lächelnden wohlfrisierten Haupte eine Vorstellung zu geben. Denn bei diesen Akropolisfiguren ist alle Natur und alles unmittelbare Empfinden des Künstlers von den Raspeln, Feilen und Isolierwerkzeugen aufgezehrt. Der Rest wirkt wie Schminke; und doch wirkt auch dieser Rest noch künstlerisch. Denn es ist ein Wille in diesem Stil auch noch in seiner Entartung zur Manier; ein Wille, das Ungeformte zu bändigen, das Unklare zu klären und der beweglichen Masse Halt und Gerüst zu geben.

MÄDCHEN. MARMOR. SECHSTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 2.

Genau, wie wir es heute erleben, wo einer überreifen Zivilisation schon länger reagierende Kräfte, von der Natur ausgehend, entgegenwirken und dann der Krieg eine hoffentlich allgemeine Umkehr befördert, so ist es auch um die Wende des sechsten zum fünften Jahrhundert gewesen. Äussere Anzeichen lassen erkennen, wie eine ernste Stimmung das lächelnde Behagen der älteren Zeit bereits abgelöst hatte, da kam durch die Perserkriege wohl auch der Masse die Einkehr, die Rückkehr zur Natur, im Leben, in der äusseren Erscheinung, in der Kunst. Die Bronzestatuette einer Spinnerin (Kunst und Künstler, Jahrgang XII, Seite 291), im bäurisch einfachen Peplos und ungekünstelter

MÄDCHEN. MARMOR. SECHSTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 1

HERA. KOPIE NACH MARMOR. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 3.

GÖTTIN. KOPIE NACH BRONZE. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 4.

Haartracht, will in jeder Linie etwas Neues: Natur in der ungezwungenen Stellung des Körpers, in dem alltäglichen Motiv, in der dorischen Tracht, deren künstlerische Eigenschaft in den breiten Flächen und tiefen Falten gefunden wird. Verschwunden sind die zierlichen Treppenfalten und Schwalbenschwänze, die bunte Musterung und das absichtvolle Zeigen des Körpers, der hier nur soweit angedeutet wird, dass wir das Gefühl für den Organismus, der das Gewand trägt, nicht verlieren. Es ist dasselbe Empfinden, das sich in der Stele des Mädchens mit dem Schmuckkästchen (Kunst und Künstler XIII. Nr. I Seite 14) und manchen Marmorstatuen ausprägt, zum Beispiel in der Demeter von Cherchel, von der das Berliner Museum eine stark verballhornte Kopie (Nr. 83) besitzt. Aber auch die Berliner Hera vertritt dasselbe Prinzip, mit den breiten Steilfalten des Rocks und der flächigen Auffassung des Überschlags vor der Brust. (Abb. 3). Auch der weite Mantel, den die griechische Frau auf der Strasse trug, führte mit seinem stärkeren Gewebe zur künstlerischen Erfassung der grossen Faltenzüge und breiten Flächen, sowohl, wenn er lose umgeworfen die Gestalt einhüllt (Abb. 4) oder von dem eingestützten Arm gerafft die jugendliche Schlankheit der Gestalt wahrt (Abb. 5), wie, wenn er auf einer Schulter genestelt, den Rumpf bedeckt (Abb. 6). In den beiden zuerst genannten Fällen wird man bemerken, wie geschickt die Künstler die Faltenzüge führen und sich klug auf das Nötigste beschränken, wie sie den besonderen Charakter der Bronze ausnutzen, die sich für grosse dunkle Flächen und spiegelnde Grate eignet und wie sie es verstehen, auf diese Weise Klarheit und System, immer nach dem Mass des Körpers, in die ungeformte Masse zu bringen.

GÖTTIN. KOPIE NACH MARMOR. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 6.

APHRODITE. MARMOR. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 9.

Bei dem Figürchen des Mädchens mit der Taube zeigt sich an der Schulter und an den Füssen der Linnenchiton, der Leibrock, wie weicher Stoff sich anschmiegend und in der Oberfläche mit Wellenlinien geritzt. Diese Stilisierung mit parallelen gewellten Linien erweckt manchmal die Vorstellung, als sei damit ein gestricktes Gewebe gemeint. Diese Linien sind aber nur ein Mittel, um die schlaffe Masse des in kleinlichen Falten brechenden Linnens irgendwie künstlerisch zu fassen; die Malerei hat mit dem dünnen Pinsel wohl zuerst solche Striche gezogen und die Plastik hat sie nachgeahmt, indem sie die Linien entweder erhaben auf einer glatten Fläche aufliegen liess oder sie in die Masse einritzte. Wie lange diese Manier nachgewirkt hat, zeigt die kleine Grabfigur, die wir in Abb. 7—8 zum erstenmal in würdiger Weise abbilden: eine Frau, auf einem lehnenlosen Stuhl lässig sitzend, angethan mit dem Chiton und dem um die Beine geschlungenen Mantel. Der Chiton liegt auf dem Körper wirklich als stoffliche Masse, die sich in den Säcken der Ärmel und oberhalb des Gürtels in schweren Falten zusammenschiebt. Aber trotz dieser auf Naturstudium beruhenden Fassung des Ganzen ist die Oberfläche noch im Anklang an ältere Gewohnheit mit flach eingeritzten Wellenlinien bedeckt, die in der Naturerscheinung kein Vorbild haben. Ganz frei von solchen Anklängen ist hingegen der mit erstaunlicher Kühnheit gearbeitete Mantel. Einzelne Motive verraten ganz deutlich das unmittelbar nach-

durchgeführt ist, ohne dass die breite Fülle leidet, die so gut zu dem laschen Dasitzen passt. So wie die Figur jetzt vor uns sitzt, empfinden wir in ihrer Haltung wohl nur das Unangespannte behaglicher Ruhe. Vielleicht hat sich einst das jetzt fehlende Haupt zur Seite geneigt und sich den Fingern der linken Hand genähert, in einer trauernden Gebärde, die von fern an die berühmte, etwas ältere Penelope des Vatikans erinnert. Hat sich im Chiton dieser Frau noch eine Spur von Archaismus bewahrt, so zeigt der Meister der kleinen Aphroditenstatue (Abb. 9) mit Fleiss, wie stolz er ist, die altfränkische Kunst der Zeit vor den Perserkriegen ganz überwunden zu haben. Die Göttin lehnt sich leicht auf ein altertümliches Kultbild, vermutlich ihr eigenes, das im Stil an die Mädchenfigur (Abb. 1) erinnert und mit seiner gebundenen Haltung und den steifen Falten des Kleides in bewusstem Gegensatz zu dem gefällig gebogenen Körper und dem freien Schwung im Gewande der Göttin steht. Wir meinen zu sehen, wie der Künstler die Natur des Marmors achtet, wie er die Masse wahrt und nach Möglichkeit stehen lässt

GRABSTATUE. MARMOR. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. SEITENANSICHT.
ABB. 7.

gebildete Modell, so die tief herabhängende Falte zwischen den Knien der Frau, der Rand des Stoffs, der den linken Unterschenkel in fast unschöner Weise überschneidet, die grade Falte, die neben der rechten Wade herlaufend Oberschenkel und rechten Fuss verbindet und sich von den grossen leeren Faltenthälern darunter scharf abzeichnet; ebenso der Zipfel, der unter dem linken Unterarm herabhängt und die tiefen Unterschneidungen an der ganzen Gestalt. Und bei alledem, wie stark auch hier wieder die klare Bestimmtheit, mit der jede Falte erfasst und

und wie er den Umriss geschlossen hält; und doch hat der Bildhauer diesen Schwung der Linien von der Malerei gelernt, die damals noch ganz auf der Umrisszeichnung beruhte und Farbe nur zur breiten Flächenfüllung, Schraffur nur für Schattengebung und sehr sparsam anwandte. Wie am Chiton die Fläche ganz verschwindet und man eigentlich nur die bandartig gebildeten Falten sieht; wie der Mantel nur über dem Schooss stoffliche Massen bildet, im übrigen aber aus leeren Flächen und lang durchgezogenen Faltenstrichen besteht, das ist von der Malerei vorgebildet. Der

Besprechung des schönen Reliefs mit den tanzenden Nymphen (K. u. K. XIII, Nr. 1, S. 8). Derselben Schule wie dies Relief gehören von Werken unserer Sammlung der Apollon Nr. 50 und die Artemis Colonna (Abb. 10) an, eine Kopie nach einem ehemals offenbar hochberühmten Werke, das die Göttin darstellt, wie sie mit Pfeil und Bogen ihre Jagdgründe durcheilt. Es ist viel weniger der Körper mit seiner gemässigten Bewegung, als das Kleid, das die Vorstellung von eiligem Schreiten vermittelt. Es presst sich unter dem Druck der Luft gegen den Leib, zumal gegen die Beine und weht in langgeschwungenen Falten zurück; aber die Bewegung auch dieses Kleides ist zahm im Vergleich mit andern Werken der Schule, den Nereiden von Xanthos, der Nike von Olympia und den Niken von der Nikebalustrade und von Epidauros. Man konnte schwanken, ob diese Kopie ein Original von Bronze oder von Marmor wiedergäbe, so unplastisch ist ihre Stilisierung; und so unstofflich sind diese dünnen Gewandfalten, dass man meint, die Göttin trüge einen dünnen Chiton und nicht den wollenen Peplos. Eine solche Unsicherheit erklärt sich dadurch, dass diese Schule sich in ihrer Stilisierung unmittelbar an die Malerei angelehnt hat, die mit langem Schwung solche Falten auf die Wandflächen zu werfen wusste. Können wir einen Meister dieser Malerschule, dank zufälligen Nachrichten, den Mikon, benennen, so scheint es, als wenn seinem jüngeren, noch berühmteren Zeitgenossen Polygnot der Stil zuzuschreiben sei, den unsere Statuen, der Torso (Abb. 11) und die Aphrodite (Abb. 12—13) zeigen. Was von der kleinen Aphrodite (Abb. 10) gesagt wurde, gilt

GRABSTATUE. MARMOR. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. VORDERANSICHT.
ABB. 8.

Maler suchte den Chiton mit dünnen, dunklen Strichen auf dem sichtbar bleibenden Malgrund anzudeuten, die Falten des Mantels dagegen mit hellen, breiteren Pinselstrichen auf dunklem, zugestrichenem Grunde vorzutäuschen. Zwei einander gegensätzliche Eigenschaften der Gewandfalten werden auf diese Art stilisiert wiedergegeben, die Lichter auf den Faltenhöhen und die Schatten, die sich in den Faltenthälern sammeln.

Schon einmal ist auf diese Abhängigkeit der Plastik von der Malerei hingewiesen worden, in der

auch von dieser überlebensgrossen Statue der Göttin, ohne dass wir beide Werke einer und derselben Schule zuschreiben dürfen. An der grossen Aphrodite ist alles feiner und dabei grösser aufgefasst, und wenn wir auch das ganze Werk nicht einem der ersten Meister zuschreiben wollen, so müssen wir doch den hohen Stil, der sich namentlich auf der Rückseite in dem leichten Fall des Chitons und dem grossen Schwung des Mantels zeigt, anerkennen. Die Hand eines grossen Meisters verrät sich dagegen noch in dem Bruchstück (Abb. 11), dessen gewaltige Anlage im Körper des Gottes und wunderbare Leichtigkeit in der Darstellung des dünnen, wie durchsichtigen Gewandes nur mit einem der erhabensten Werke der gesamten griechischen Kunst, den Parthenongiebeln, zu vergleichen ist. Die Forschung hat bisher vergeblich den Urheber dieser Werke festzustellen gesucht, und man muss endlich aufhören, vor ihnen den Namen des Phidias zu nennen. Da machen es nun die Formen des Gewandes wahrscheinlich, dass wir mit der Erfindung dieser Werke in die nächste Nähe des Polygnot gelangen; denn solche Gewänder kommen zuerst auf Vasenbildern vor, deren Vorlagen mit der grössten Wahrscheinlichkeit in Werken Polygnots zu suchen sind; und wenigstens von den weiblichen Gewändern auf den polygnotischen Wandgemälden wird berichtet, dass sie durchsichtig, aufs feinste ausgeführt und wie vom Wind bewegt erschienen seien.

Ganz echt hingegen ist die rein plastische, für das Material und aus ihm erfundene Stilisierung des Gewandes an der Amazonenstatue (Abb. 14) und an der kleinen Mänade (Abb. 15). Die Mänade, ein Bronzefigürchen von nicht mehr als sieben Zentimetern Höhe, ein Fundstück aus dem alten Zeusheiligtum zu Dodona, ist das vollkommene Gegenstück zu der sitzenden Marmorfigur (Abb. 7—8); alle Formen sind knapp zusammengefasst, ohne tiefe Schatten und Unterschneidungen; selbst da, wo jede andere Technik malerische Reize hervorkehren würde, in dem umgebundenen Fell zeigt sich die denkbar strengste Einfachheit. Im Gewand sind die Falten auf das geringste Mass beschränkt, die Formen des Körpers entweder kaum bedeckt, oder sogar aufdringlich gezeigt, wie am rechten Knie. Bei der ganzen Gewandung ist die Oberfläche nach Möglichkeit gewahrt.

MÄDCHEN. BRONZE. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 5.

Wie hier die Arbeit des Ziseleurs in der glatten Oberfläche und in den fein geritzten Haaren des Fells und den Stickmustern der Haube zu erkennen ist, so ist auch bei der Amazone (Abb. 14) noch in der Marmorkopie die Arbeit der Werkzeuge sichtbar, die das Modell für den Bronzeguss im bildsamen Wachs herstellten. Einzig ein kurzer, nur auf einer Schulter gehefteter Kittel bekleidet die gewaltigen Formen des männlich proportionierten, kampfgewohnten Körpers, der sich von der Verwundung ermattet leicht auf einen Pfeiler stützt, dessengleichen in der alten Welt viele als Wegemarken, Grenzsteine oder heilige Male umherstanden. Das Kleid zeigt in reichem Wechsel Falten verschiedenster Art: am Oberkörper sinken sie schlaff zusammen, unter dem Gürtel bauschen sie sich und bilden einen krausen Kranz; der Rockteil ist schön von den Senkrechten vor dem Schoss und zu beiden Seiten der Oberschenkel gegliedert, und zwischen diesen Senkrechten bildet der Stoff, seinen

DIONYSOS. MARMOR. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 11

ARTEMIS. KOPIE NACH BRONZE. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 10.

eigenen Gesetzen folgend, Hängefalten, über denen flache Fältchen, mit dem breiten Modellierholz gestrichen, herabrieseln. Die Bögen dieser Hängefalten aber wiederholen sich im gleichen Rhythmus in den Falten am Oberkörper, verkürzt hingegen und in schnellerer Folge in den Bauschfalten unter dem Gürtel, wie auch die Querteilungen, der Saum über den Knien und der Umriss des Bausches einander entsprechen, hier in scharf betonter, hart abgesetzter Zickzacklinie, dort in sanftem Schwung von Hüfte zu Hüfte leitend.

Welche Menge von Problemen! Nachahmung der Natur und der Stofflichkeit des Kleides; Nachahmung idealer, durch die Malerei gefundener Stilisierungen; Schonung des Materials und Ausnutzung seiner besonderen Fähigkeiten; Kampf zwischen dem Körper und dem Gewand, Verhüllung des Körpers von schweren Massen, Betonung von festen Punkten und Linien, die den Körper unter dem Tuch andeuten; ideale Verflüchtigung des Stoffs zu feinen Linien, die den Leib durchscheinen lassen und sich so eng an ihn schmiegen, dass etwas wie Identität von Körper und Kleid erreicht wird; ehrbare Manteltracht der Matrone, derber Peplos der Jungfrau, der feine ionische Chiton der Liebesgöttin, das sportgemässe Reitkleid der Amazone! dann die Ruhe der Körper und unbewegtes Gewand, daneben eilende Gestalten, deren Kleider in geschwungenen Falten mitgerissen werden; endlich der Wechsel der Auffassung, ob die Oberfläche oder die Faltentiefe das wesentliche sein soll — welche Kühnheit, welche Sicherheit in der Lösung all dieser Aufgaben! Und dabei bleibt neben dieser verwirrenden Menge von Erscheinungen hier noch manches ungezeigt, was in unserer Sammlung nicht vertreten ist und die angeführten Möglichkeiten nur abwandelt oder weiterführt. Was ist in diesem Durch- und Nebeneinander das Gemeinsame, das Verbindende?

II.

Die angeknüpften Fäden spinnen sich im vierten Jahrhundert fort. Die Mädchenfigur (Abb. 16) hätte wohl auch in der Fachlitteratur mehr Beachtung finden sollen, als ihr bisher gewidmet worden ist. Denn das Standbild ist ein echt griechisches Original, dergleichen wir nicht allzuviele in unseren Sammlungen beherbergen. Freilich, eine philologische Interpretation findet nichts an dem Mädchen zu erklären, und weil sie bis auf eine Stückung am Hals so wohl erhalten ist, giebt sie zu der interessanten Frage nach der Ergänzung keinen Anlass; auch kann man das Werk keinem berühmten, nicht einmal einem recht obskuren Meister „zuerteilen“, denn Mädchenfiguren hat es viele gegeben und im Stil ist unsere Statue so einfach schön und natürlich, dass es scheinen könnte, als sei hier auch von Kunst nicht viel die Rede. Wer kümmert sich aber um die reine, ungeschminkte und bescheidene Schönheit? Der Gelehrte? — Ganz schlicht, ein wenig lässig steht das Mädchen da, mit Linnenleibrock und Mantel angethan; das Haupt ist unbedeckt, die Augen blicken ruhig geradeaus. Die von Luft und Regen leicht gerauhte Oberfläche mag dazu beitragen, dass wir das Gefühl haben, gewebten Stoff vor uns zu haben. Wir kommen damit der Absicht des Künstlers entgegen. Ein reiches Spiel von flachen und dünneren Fältchen geht zwischen den

APHRODITE. MARMOR. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. VORDERANSICHT. ABB. 12.

APHRODITE. MARMOR. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. RÜCKANSICHT. ABB. 13.

stärker betonten Zugfalten hin und her und lässt keine leeren Stellen entstehen, wie sie noch bei der grossen Aphrodite (Abb. 12—13) zu bemerken waren. Auch sind leicht gehöhte Grate angedeutet, in denen man früher die Liegefalten sah, die beim Zusammenlegen und Aufbewahren des unbenutzten Stoffs entstehen. Jetzt erklärt man sie als plastische Unterlage für das aufgemalte Muster. Der Künstler will also stofflichen Charakter vortäuschen; darum wird auch die Beobachtung, wie sich über dem Boden der Rock staut und vorquillt, nicht unterdrückt. Aber in diesem engen Anschluss an die Natur, wieviel bewusste Kunst! Das scharfe Oberlicht, in dem die Statue in der Rotunde des Museums steht, unterstreicht die entscheidenden Linien durch kräftige Schatten und macht es leicht, zu verfolgen, wie Schultern, Ellenbogen, die rechte Hand, das rechte Knie, die Füsse betont und durch Faltenzüge miteinander verbunden sind; die senkrechten Steilfalten an der linken Seite des Mädchens stehen im absichtlichen Gegensatz zu der weichen Biegung des Körpers und den rundlichen Faltenbögen, die auch von der stramm gezogenen Falte zwischen der rechten Hand und der linken Hüfte, sowie von dem Mantelwulst über der Brust und von dem Saum unter den Knien absichtlich hart durchschnitten werden. Es fehlen auch nicht Spuren der Hand, die am Modell einzelne Teile künstlich zurechtgelegt hat. Der Schatten hinter dem rechten Fuss und der Knick über den Zehen des linken Fusses

sind „arrangiert“; man fühlt noch die flach ausgestreckte Hand, die mit graden Fingern in die schwere Stoffmasse hineingefahren ist; und auch die Falten, die zu beiden Seiten der Füsse vorgezogen sind und der Figur eine breite Standfläche geben, verdanken ihre Lage nicht dem Zufall, wie denn überhaupt der ganze sichtbare Teil des Chitons rhythmisch durch Faltenhäufungen gegliedert ist. Eine Menge bewusst verwandter Kunstgriffe bei engem Anschluss an die Naturerscheinung; Verwertung des stofflichen Charakters der Oberfläche; kluge Ausnutzung und Anordnung der durch Zug und eigenes Gewicht entstehenden Falten; eine reiche Fülle der Gewandmasse, die doch den tragenden Organismus nicht erdrückt: das alles ist hier vereinigt, und ein vollkommener Ausgleich zwischen den verschiedenen Seiten des Gewandproblems ist erreicht; Natur und Kunst haben sich harmonisch verbunden und ein Schönes steht vor uns, schön noch jetzt, wo der ursprüngliche Zustand gestört ist, denn es fehlt ja die Farbe, die stark und leuchtend Haar, Augen und Lippen, den Mantel und die Sandalen bedeckte.

MÄNADE. BRONZE. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 15.

Der Kunstkreis, dem dies Werk angehört, wird vielleicht durch ein Bronzefragment aus Kyzikos, der grossen Handelsstadt am Marmarameer, bestimmt (Abb. 17), das dieselben Eigenschaften wie die Marmorkore aufweist, nur dass die dort weichen und gefälligen Formen hier der Bronze zuliebe noch knapper zusammengefasst sind.

Hat bei diesem Bronzewerke die Farbe ganz gefehlt und konnten wir sie bei der Marmorstatue zur Not missen, so fehlt uns mit ihr ein Wesentliches bei der sogenannten „Seegöttin“ (Abb. 18), einer Kopie nach einem Werk, das ganz auf farbige Reize aufgebaut ist. Die Vasenmalerei und Nachrichten bei den antiken Schriftstellern lassen erkennen, wie schon im fünften Jahrhundert die Malerei die lineare Zeichnung bis zur Grenze des Möglichen geführt hatte und nun die bisher weniger ausgenützte Möglichkeit, den breiten farbigen Vortrag, als Kunstmittel verwertete. Es spielte sich damit einer der typischen kunstgeschichtlichen Vorgänge ab, der auch damals gewiss manchem Künstler den Vorwurf, er könne nicht zeichnen, eingetragen hat. Jene ideale Vereinigung von Körper und florartig dünnem Gewand liess sich nicht weiter treiben — so erfolgt der Umschwung. Man erfasst nun die farbige Schönheit des Menschenleibes, man zeigt ihn und befreit ihn nach Möglichkeit von der Kleidung, der man kontrastierende Farben giebt, um die leuchtende Hautfarbe noch heller zu machen. Die Skulptur hat sich auch diese Erfindung der Malerei zunutze gemacht, und etwa von der Wende des fünften und vierten Jahrhunderts ab sehen wir, wie sich immer absichtlicher Körper und Gewand scheiden und das Gewand dem Leib zur Folie dient. Das war im Prinzip auch die Plastik nichts Neues. Schon an dem Spartanischen Heroen-

AMAZONE. KOPIE NACH BRONZE. FÜNFTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 14

relief (Kunst und Künstler, XIII, Nr. 1, S. 7) sahen wir das weisse Profil der Frau im Gegensatz zu dem dunklen Schleier — wenigstens in unserer, den alten Zustand wieder herstellenden Einbildung. Unsere kleine Aphrodite (Abb. 9) zeigt Antlitz und Hals und auch den rechten Arm nicht ohne weibliche Berechnung so schön vor dem dunklen Mantel; Aphrodite will es der „weissarmigen" Hera gleichthun. So wird bei unserer Aphroditenstatue (Abb. 18) ähnlich wie bei der Pompejanischen Statuette (Abb. 19) der entblösste Oberkörper von einem sicher einstmals dunkel gefärbten Mantel eingerahmt, dessen Kontrastwirkung noch durch den Schatten unter dem linken Arm verstärkt wird. Die hier beginnende Entwickelung endet in der völligen Nacktheit, deren erste, rein künstlerisch begründete Darstellung dem attischen Künstler Praxiteles zu hohem Ruhm gedieh.

Doch hörte man natürlich nicht auf, bekleidete Gestalten zu schaffen; immer noch galt es, Göttinnen wie Athena, Demeter, Artemis, und Grabfiguren von Frauen und Mädchen aufzustellen; dabei hat die Folgezeit, in den Jahrhunderten nach Alexander dem Grossen bis zum Erlöschen der eigentlichen griechischen Kunst dem Gewandproblem keine wesentlichen neuen Züge mehr abgewinnen können. Die alten Errungenschaften werden variiert oder sie treten in neuen Kombinationen auf. So soll das neumodisch hochgegürtete Gewand der Niobide (Abb. 20) gewiss den Anschein derber Stofflichkeit haben, die noch durch die Anwendung eines schon länger bekannten Mittels, der kurzen Knickfalten, verstärkt wird. Neu ist im Grunde nicht einmal, wie der ausgebreitete Mantel und sein vom linken Oberschenkel abrutschender Zipfel dem Ausdruck dient; denn immer schon hat das Gewand nicht bloss der gesamten Naturanlage der dargestellten Persönlichkeiten entsprochen, sondern auch der Darstellung von Affekten gedient; namentlich der in Furcht und Bestürzung ergriffene Zipfel des Schleiers oder Mantels, das im Kampf oder bei der Flucht lang schleifende Himation und das in heftiger Bewegung des Körpers oder Gemüts gelöste Kleid — alles sind längst bekannte Hilfen für den künstlerischen Ausdruck.

GÖTTIN. KOPIE NACH MARMOR. VIERTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 18.

Eine reiche Kombination von Möglichkeiten kennzeichnet auch die tanzende Mänade (Abb. 21), deren Gewand vom Kopisten leider grade in dem wehenden Zipfel zur linken Seite des Körpers zugunsten des hässlichen Baumstammes verhunzt worden ist. Das Kleid besteht aus dickem Stoff und wirft schwere Falten, zugleich aber schmiegt es sich bei der Bewegung des taumelnden Weibes eng an den Körper, dessen Formen klar sichtbar werden, und es steigert durch den Zug der Falten noch das Vorwärtsstreben der Glieder. Die Spange auf der Schulter hat sich gelöst, der Gürtel hält nur noch schwach die wehenden und im Rücken klaffenden Stoffmassen fest — nichts kann den erregten und selbstvergessenen Gemütszustand des Weibes heller beleuchten als diese aller Sitte Hohn sprechende Enthüllung. So wie jetzt das Werk in Marmorkopie vor uns steht, möchte man versucht sein, hier auch die oben besprochene farbige Kontrastwirkung zwischen dem Körper und der Hülle zu finden. Doch war das Original gewiss aus Bronze, bei der eine solche Berechnung natürlich wegfällt.

Neu ist nicht einmal die akademische Erstarrung, der die Gewandung z. B. in der Rhodischen Schule anheimgefallen ist. Schon bei den Akropolisfiguren bemerkten wir eine übertriebene technische Verfeinerung, und auch manche Peplosfiguren der

MÄDCHEN MARMOR. VIERTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 16

NIOBIDE, KOPIE NACH MARMOR. DRITTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 20.

attischen Kunst lassen frische Erfindung vermissen. So mag auch bei Figuren wie dem Original unserer Polyhymnia (Abb. 22) weniger die Freude an reiner Schönheit als ein raffinierter Geschmack das ateliermässige Arrangement der ganzen Stellung und der Chitonfalten sowie die Pikanterie des durchsichtigen Schaltuches bestimmt haben.

Schlechter Geschmack war es jedenfalls, der bei Werken wie der kleinen Pergamenischen Tänzerin (Abb. 23) dem Gewand Anklänge an die altertümliche Darstellungsart gab: die Zickzackfalten, die Raffung des Rocks, die eingeritzten Zitterstriche auf der Oberfläche des Chitons. Für ein stilkundiges Auge ist diese Stilmengerei unerträglich. Denn, wenn wir auch in unserer eigenen Gegenwart Verwendung von älteren Stilformen im neuen Zusammenhang zur Genüge kennen und sie aus kultlich-gemütlichen Gründen bei kirchlichen, aus Mode bei privaten Bauten eintreten sehen, so ist doch alles Gerede von dem „Neuen“, das mit den alten Formen geschaffen werden soll, eitel Wind. So war es auch bei den Alten mehr Gemütsträgheit als Frömmigkeit, die im Kult und allem, was damit zusammenhing, die altertümlichen Formen weiterschleppte, und mehr billige Geschmäcklerei als Stilgefühl, wenn in profanen Werken, wie dieser Tänzerin, moderne und uralte Formen durcheinander gemischt wurden.

Wer wollte nun hiernach mit wenig Worten sagen, wie griechische Frauen in der Kunst aussehen?

BRUCHSTÜCK EINER FRAUENSTATUE. BRONZE. VIERTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 17

Wir stehen schon bei unserer beschränkten Auswahl vor einem unerhörten Reichtum an verschieden gearteten Erscheinungen, staunend, aber nicht fassungslos, denn alle sind doch von einem Gemeinsamen zusammengehalten, dem sicheren Stilgefühl, das immer ein als wesentlich Erscheinendes — stofflich farbige Flächenwirkung oder Durchsichtigkeit, Schwere oder Beweglichkeit usw. — erfasste und mit jedesmal anderen, dem Zweck angepassten Mitteln wiedergab. Die Auswahl aber, die zum Stil führt, wird bestimmt von dem Trieb zur Schönheit, die in immer neuen Eigenschaften gefunden wird und doch immer im Einklang von Körper und Gewand, von Motiv und technischen Mitteln Ausdruck erhält. Gewiss war bereits die griechische Tracht des Lebens schön — im Vergleich etwa mit der unsrigen — aber auch sie war mit ihrem Überfluss und ihrer beweglichen Form für die klärende Kunst nur roher Stoff.

APHRODITE. MARMOR. VIERTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 19.

Es ist ein Fortschritt, wenn wir heute wieder die poetische Erfindung und das seelische Hochgefühl, das aus den guten Antiken spricht, würdigen, aber nicht für die Hauptsache halten, und wenn wir daneben das Reinkünstlerische trotz Zerstörung und Kopistenhand immer schärfer zu erkennen suchen. Man kann die antiken Kunstwerke bewundernd auf sich wirken lassen oder als fertige Endergebnisse der künstlerischen Arbeit miteinander vergleichen und in Klassen einteilen. Beides zusammen, willige Empfänglichkeit und historische Schulung, sind unerlässliche Hilfen, wenn wir uns bemühen, immer tiefer in die Werke hineinzusehen und sie, so verschieden sie voneinander sind, aus ihrem Entstehen heraus zu begreifen.

So betrachtet bringt die Antike jene Freude und Erkenntnis, die wieder schöpferisch wirken.

Wer wollte aber nach solchen Proben, wie wir hier vorlegten, noch den Mut haben, der heute wirkenden Kunst „die Antike" schlechtweg als Muster hinzustellen, ohne gleich hinzuzufügen, welches Jahrzehnt, welche Schule, welches Material nachzuahmen sei? Der Himmel bewahre uns in diesen für unser Volk und unsere Kunst so entscheidungsvollen Zeiten vor einer antikisierenden Kunst, die die vom Altertum gefundenen stilistischen Lösungen oder das allen zugrunde liegende ganz spezifisch griechische Schönheitsgefühl von neuem lebendig machen will. Nur wer sich ebenso andächtig wie die Griechen vor die Natur stellt, aus ihr mit ebenso starkem Willen zum Stil ein ihm künstlerisch Wesentliches erobert und es mit ebensoviel Liebe und handwerklichem Können darzustellen weiss, der soll von sich sagen können, er habe von der Antike gelernt und solche „Nachahmung der Antike" wird auch in jedem Sinne moderne Kunst erzeugen.

MÄNADE. KOPIE NACH BRONZE. DRITTES JAHRHUNDERT V. CHR.
ABB. 21

POLYHYMNIA. KOPIE NACH MARMOR.
DRITTES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 22

TÄNZERIN. MARMOR.
ZWEITES JAHRHUNDERT V. CHR. ABB. 23

SLEVOGTS CELLINI

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Im vergangnen Jahr ist erschienen bei Bruno Cassirer „Benvenuto Cellini in der Übersetzung von Goethe mit 303 Originallithographien von Max Slevogt“ — in zwei Ausgaben. Die „Vorzugsausgabe“, die, in fünfzig Exemplaren gedruckt, 1200 Mark kostet, enthält nur die Illustrationen. Die Bilder sind von A. Clot mit der Handpresse vorzüglich gedruckt, jedes einzeln auf Chinapapier. In der gewöhnlichen, billigen Ausgabe sitzen die Illustrationen an ihrer Stelle im Text und sind aus der Buchdruckerpresse mit auffälligem Qualitätsverlust herausgekommen.

Man hat die These aufgestellt: der Steindruck gehört nicht in das Buch; der Holzschnitt allein ist die legitime Buchillustration. Das Ergebnis in unserem Falle zeigt, dass dieser Satz, der hart und vorurteilsvoll klingt, nicht so ganz unberechtigt ist. Es scheint technisch unmöglich gewesen zu sein, die Steindrucke ohne starke Einbusse an Feinheit in den Text aufzunehmen. Aber, selbst abgesehen von den technischen Schwierigkeiten, die vielleicht zu überwinden wären: die hauchartig zarten Pinsellithographien würden sich nicht gut

Anm. d. Red. Die diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen sind dem besprochenen Illustrationswerk entnommen.

in dem scharfen und schwarzen Satzbild ausnehmen, so dass die Ausscheidung der Illustration auch ästhetisch begründet erscheint. Geniesst man Slevogts Kunst in den vortrefflichen Drucken der Vorzugsausgabe, so fehlt die organische Verbindung mit dem Text, und mangelt die Verständlichkeit.

Den kleinen Übelstand müssen wir hinnehmen und uns damit trösten, dass der Illustrator nicht willkürlich zur Technik der Pinsellithographie gegriffen hat.

Man glaube ja nicht, dass der Steindruck, weil er beweglich und schmiegsam ist, keinen Charakter besitze und nichts sei als Spiegelung jeglicher Art von Zeichnung. Slevogt hat lange genug mit dem Steindrucke gelebt, um den Zwang, den er, wie jede Technik, auf eine feinfühlige Begabung übt, tief zu spüren. Seine Blätter sind wirklich Lithographien, konzipiert im Sinne dieser Technik, wenn auch von andrer Art als diejenigen Goyas, Daumiers, Whistlers oder sonst irgendeines Meisters. Gewiss — die Persönlichkeit bestimmt den Stil, aber die Technik wirkt mit sanftem Drucke nach der Seite ihrer besonderen Möglichkeiten. Und von den Cellini-Vignetten lässt sich sagen — was das entscheidende Lob ist, — dass dieses huschende und schwebende Spiel in keinem anderen Verfahren erreichbar sei. Auf natürlichem Wege kam der Illustrator, der nicht aufhörte, Maler zu sein, gerade zu dieser Art von Steindruck, zur Tuschlithographie.

Slevogts Leistung kann als Bestätigung der optimistischen Historikerweisheit genommen werden, dass der Steindruck, der um 1800 erfunden wurde, zur Zeit kam, wie die Schabkunst im siebzehnten Jahrhundert, dass er für eine neue Art des Sehens ein neues Mittel bot. Die kümmerlichen handwerklichen Anfänge des Steindrucks in Deutschland lassen diese Bedeutung kaum ahnen. Der einzige grosse Maler aber in jenen Tagen, Goya, griff sofort zu, und seit 1830 etwa haben die Maler sich im Steindruck glücklicher ausgesprochen als in der Radierung, der die vornehme Vergangenheit namentlich in dem konservativen England Bevorzugung sicherte.

Was den Maler zu dem Cellini-Buche zog, war nicht dasselbe, was Goethe lockte, die Mühe der Übersetzung an die Selbstbiographie des Goldschmiedes zu wenden. Goethe erinnerte sich mit Behagen Italiens, der Städte, des Landes, das er genossen hatte, und die Kunstperiode wurde ihm lebendig. Ihn erfreute die Persönlichkeit Cellinis mit dem unbändigen Trotz und der kühnen Lebensführung. Er sah, wenn auch kein Dichtwerk von Rang, so doch poetische Motive in dem Buche, betrachtete den Text aber auch als Kulturhistoriker und Kunsthistoriker. Diese universelle Vereinigung von Interessen, die einem Goethe natürlich war, ist unmöglich geworden. Slevogt entschied sich resolut und verzichtete mit Takt und gesundem Instinkte darauf, das Historische, Topographische zu veranschaulichen. Darin liegt ebensoviel Selbstbewusstsein wie Be-

scheidenheit. Welche Mühe hätte Menzel allein an die Bildnisse der Päpste und all' der anderen Berühmtheiten gewendet, deren Namen in Text auftauchen.

Cellinis Buch als Dokument ist seit Goethes Zeit so schwer mit Gelehrsamkeit belastet worden, dass der Maler klug that, der Kunstwissenschaft auszuweichen und sich ganz auf seine Imagination zu verlassen. Nicht als ob unsre Empfindlichkeit in bezug auf historische Richtigkeit verletzt würde: Slevogt bleibt den Dingen aber so fern, dass er sich der Kontrolle entzieht. Alles geht so flüchtig in weitem Abstande vor sich, die Figuren und Dinge sind so klein, detailarm und entkleidet von dem Zeitlichen, dass wir unbehelligt von Gewissensbissen uns der Laune und dem malerischen Reiz hingeben, mit dem das Allgemeine ausgedrückt ist. Eine nicht gewöhnliche Beschränkung und eine um so grössere Wirkung durch das, was übrig geblieben ist.

Was die Phantasie des Illustrators antrieb, waren die novellistischen Züge in Cellinis Erzählung, das feurige Tempo und die überraschenden Wendungen. Der Goldschmied interessierte ihn wenig, der Mensch — „und das heisst ein Kämpfer sein" — um so mehr. Cellinis Leben war, abgesehen von der Werkstattarbeit, eine Kette von Lebensgefahren oder erschien ihm doch so in der Erinnerung. All' die Überfälle, Reisen, Raufereien, Abenteuer, Ritte, Säbelhiebe, Dolchstösse, die immer rege leibliche Aktivität ist dem Illustrator das eigentliche Thema, setzt sich in eine Bildlichkeit um, die voll südlicher Geschmeidigkeit ist. Die prahlerische Übertreibung, Renommisterei und das naive Selbstlob in Cellinis

Biographie war dem Illustrator eine Würze der Erzählung und giebt den Bildern einen leicht parodistischen Geschmack.

Slevogt entwickelt in den mehr als 300 Vignetten Erfindung und Schlagfertigkeit, Gaben und Kräfte, die er als Maler zu entfalten keine Möglichkeit hatte, sozusagen aufgespeichert hatte. Als Maler ist er wie seine Generationsgenossen auf unmittelbare Beobachtung gestellt. Aus dem gespannten Streben, der Form und Farbe des Naturvorbildes beizukommen, erwächst ein Gebundensein und Angewiesensein auf das Modell, eine Einschnürung der Phantasiethätigkeit. Wer die Malproduktion Slevogts verfolgt, spürt wohl das Rumoren unterdrückter Kräfte, einen Überschuss von Temperament und gefesselte Fabulierneigung.

An eine Illustrationsaufgabe gehend, scheint Slevogt in sein Element zu tauchen. Die Ansprüche an Naturwahrheit sind so weit herabgesetzt, dass der Zeichner mit seinem Vorrat an innern Bildern auskommt, sich vom Modell frei machen kann. Indem er die Farbe, den grossen Massstab, die Ausführlichkeit des Tafelgemäldes aufgiebt, streift er ebenso viele Fesseln ab. Die entspannte, übermütige Gestaltung erfüllt den Beschauer mit einem beglückenden Gefühl. Die Gesetze der Schwerkraft scheinen aufgehoben zu sein. Alle Gedanken und Einfälle im Formalen, Malerischen, Dekorativen kommen zum Ausdruck. Selbst im Ornamentalen lebt sich die Laune aus. Der bewegte Menschenleib und der bewegte Tierleib werden zum Material einer Ornamentik. Dass gerade Slevogt besondere Kräfte einsetzt, sobald er radiert oder auf Stein zeichnet, wird deutlich, wenn man Max Liebermanns gedruckte Kunst vergleicht. Wie glücklich und mit sicherem Stilgefühle Liebermanns Radierungen und Steindrucke geschaffen sind, sie bleiben Ableger seiner Malkunst und ruhen auf eben der starken Grundlage von Beobachtung, Naturanschauung und Kunstprinzipien wie seine Gemälde.

In der angedeuteten Lage des Malers Slevogt befanden sich deutsche Begabungen nicht selten. Wann Erfindungslust an die Schranken der Bildgestaltung stiess, waren Illustrationsaufgaben ein glücklicher Ausweg. Menzels Illustrationen empfinden wir als reine, untadelige Äusserungen seines Geistes, sobald aber ein Kaulbach oder Klinger und Menzel selbst den Text sozusagen in die bildliche Gestaltung aufnehmen, also zeichnend dichten, mit dem Bild ergreifen, erbauen oder belustigen wollen, wird die Unternehmung einigermassen bedenklich. Die blosse Absicht, dem Bilde die Zunge zu lösen, ist gefährlich. Die Unverständlichkeit der Illustration an sich, ist geradezu eine ihrer Stileigenschaften.

Das erzählende Bild kann das Wort nicht ersetzen, nur ergänzen und beleben, es rankt sich leicht und gefällig am Stamm des Textes empor, entartet aber leicht ohne diese Stütze. Die Geschichte der deutschen Kunst ist reich an Beispielen von Missverständnissen und Verirrungen, indem das Bild sich an die Stelle des Wortes setzte und im Gedanklichen erstarrte, indem die Malkunst mit der Zeichnung verwechselt wurde und die Monumentalkunst mit der Illustration.

Slevogt ist erfüllt von Cellinis Erzählung, und seine Einbildungskraft entladet sich in den Vignetten, aber er wiederholt die Erzählung nicht, übersetzt sie auch nicht und übernimmt keine Interpretationssorge. Wo er darstellt, wie Cellini mit dem Papst Clemens spricht, sehen wir einen dicken Mann, aber keinen Papst, geschweige diesen Papst.

Überblickt man alles, was Slevogt bisher mit der Nadel auf Kupfer und auf Stein mit der Feder, dem Kreidestift und schliesslich mit dem Pinsel geschaffen hat, seine Folge der Achilles-Blätter und seinen „Lederstrumpf", so erscheinen die Aufgaben, die verschieden voneinander sind, als Vorwände oder Gelegenheiten, der Inhalt aber ist überall derselbe: Mensch und Tier in Bewegung. Ich glaube nicht zu irren mit der Vorstellung, dass Slevogt die Schwarz-Weiss-Kunst hauptsächlich um ihrer geheimnisvollen Eigenschaft willen liebt, dass sie eher als irgendeine andere Ausdrucksweise den Schein des Bewegungsflusses vermittelt. So treibt er mit dem Vorteil des Künstlers, der ein Ziel nur im Auge hat, dieses Vermögen zum Äussersten. Und alle scheinbaren Mängel, Flüchtigkeiten, Auslassungen, sind nichts als stilnotwendige Opfer, die der Absicht gebracht werden, die von Bewegungsmotiven erfüllte Phantasie zu entlasten. Die Entwicklung, die der Meister in der Illustration bisher durchgemacht hat, lässt diese Absicht immer reiner hervortreten. Deutlich

löst sich der Zeichner von dem Maler. Immer leichter bewegt er sich auf dem räumlich begrenzten, stilgesetzlich erweiterten Felde, das die Illustration, wie er sie versteht, im Gegensatze zu der Malerei, wie er sie übt, ihm bietet. Und immer reicher quillt der Strom seiner Erfindung. Die moderne Kunstkritik ist nicht gern bereit, die Bedeutung eines Künstlers an dem Quantum seiner Bildgedanken zu messen. In den vielen Bildern des „Cellini" entzückt die verschwenderische Fülle von Bewegungsmotiven, Gesten, Umrissen und Gruppierungen. Und ich sehe in diesem Reichtum das höchste Verdienst der Leistung und absolut ein hohes Verdienst. Die Schöpfung, der nichts von Erdenschwere, Pedanterie oder Bemühung anzumerken ist, begleitet Cellinis Text als eine glückliche, reiche und passende Musik.

MAX SLEVOGT, CAESAR DIKTIERT „DE BELLO GALLICO". FEDERZEICHNUNG

DEUTSCHE MUSEEN MODERNER KUNST

HANNOVER

VON

KARL SCHEFFLER

MAX SLEVOGT, SELBSTKARIKATUR, FEDERZEICHNUNG

Vor zwei Jahren habe ich mich in diesen Heften mit dem neuen Rathaus in Hannover kritisch beschäftigt, weil diese Architektur als ein sehr übles Gebilde neudeutscher bürgerlicher Prunksucht, der unsicheren Baugesinnung, die in den meisten unserer Grossstadtverwaltungen herrscht, ein gar zu schlechtes Beispiel giebt. Jetzt lässt es sich nicht länger vermeiden auch von dem Museum moderner Kunst der Stadt Hannover, das in seinen wesentlichen Teilen eine Schöpfung der letzten Jahre ist, kritisch zu reden. Sowohl der Rathausbau wie die Organisation dieser neuen Kunstsammlung weisen darauf hin, dass man in Hannover Ehrgeiz hat. Das ist erfreulich. Gut ist es auch, dass das nötige Geld für sogenannte Kulturzwecke reichlich zur Verfügung gestellt wird. Leider fehlt die dritte, die wichtigste Bedingung in diesem Bunde: die Einsicht, wie Aufgaben der künstlerischen Kultur in jedem Falle gelöst werden müssen. Ehrgeiz und Reichtum allein, ohne diese höhere Einsicht, führen stets zu Formen des Parvenutums. Darum wirkt auch die Art, wie in kurzer Zeit eine anspruchsvolle Sammlung moderner Kunst geschaffen worden ist, parvenuhaft, darum sind dem Resultat charakteristische Züge eines schlechten Beispiels eigen und es werden Schäden sichtbar, die aufzudecken im Interesse der ganzen Nation liegt.

Die in den letzten fünf Jahren etwa neu erworbenen Kunstwerke — es handelt sich nur um Bilder — sind jetzt im Vaterländischen Museum in der Prinzenstrasse ausgestellt und bequem zu studieren. Fasst man die Eindrücke zusammen, die man in den zu Ausstellungszwecken wohlgeeigneten Sälen empfängt, so kann man als das Hauptpro-

gramm die Absicht bezeichnen, eine klassische Sammlung von Bildern der Leiblschule zu schaffen. Das ist ein vortreffliches Programm und, gut durchgeführt, hätte es zu einem Museum führen können, das nicht nur seinen Wert für Hannover gehabt hätte, sondern das für ganz Deutschland so wichtig geworden wäre, dass jeder Kunstfreund es hätte studieren müssen. Um dieses Programm aber in würdiger Weise zu verwirklichen, müsste ein Museumsleiter es zu seiner Lebensaufgabe machen; er müsste die Sammlung entstehen lassen als sei sie ein Organismus, müsste die rechten Gelegenheiten abwarten, wie ein Spürhund hinter den wirklich wichtigen Werken her sein, und dürfte sich nie zum Sklaven der „Okkasion" machen lassen. Dieses aber scheint man in Hannover nicht zu kennen: die geduldige Konsequenz. Überlieferungen, die dem Ausbau des Kestnermuseums, dem diese Sammlung moderner Bilder eigentlich zugehört, einen inneren Halt geben könnten, fehlen in Hannover. Vor einigen Jahren war an moderner Kunst so gut wie nichts vorhanden, es war das Kestnermuseum noch ein unwichtiges Provinzialmuseum mit einer kleinen Anzahl gleichgültiger alter Schulbilder und mit einigen modernen Zufallswerken. Auch hat es in Hannover eine nennenswerte lokale Kunst im neunzehnten Jahrhundert nicht gegeben, worauf ein Museumsleiter weiterbauen könnte. Trotzdem will diese Stadt, weil sie in die Reihe deutscher Grossstädte eingetreten ist und sich wirtschaftlich mächtig entwickelt hat, ein gewichtiges Kunstmuseum haben. Und dieses will es so ungeduldig, es will das in vielen Jahrzehnten Versäumte so plötzlich nachholen, dass das Künstliche nur durch einen Museumsleiter von grösster kritischer Strenge zu verhüten wäre. Ein solcher Leiter ist nicht vorhanden. Wenn ich wiederholt die Redewendung gebraucht habe „man will in Hannover", so soll damit ausgedrückt werden, dass die Entwicklung der modernen Sammlung nicht allein eine That des offiziellen Leiters, des Direktors Brinckmann ist. Man darf von dieser Sammlung keineswegs so sprechen wie man von Tschudis Nationalgalerie, von Lichtwarks Hamburger Kunsthalle oder von Paulis Bremer Kunsthalle spricht. Vielmehr erscheinen Einflüsse von anderer Seite wichtiger fast als der Wille des Direktors. Vor allem bekümmert sich auch um das Museum der energische und nach allem was man hört als Verwaltungsbeamter äusserst begabte, als Kunstfreund aber nur obenhin orientierte und darum ziemlich kritiklose Stadtdirektor Tramm. Offenbar ist er die ungeduldig treibende Gewalt, er hat wohl zumeist der Entwicklung dieser Sammlung das Hastige gegeben. Er ist von Liebermann porträtiert worden, hat von Hodler für das neue Rathaus ein Wandbild malen lassen, hat von Hoetger ein schlimmes Walderseedenkmal errichten lassen und in fünf Jahren diese moderne Sammlung zusammengekauft; das will sagen: immer hat er den Ehrgeiz wie ein fortgeschrittener Kunstfreund zu wirken, der von ihm verwalteten Stadt etwas zu sichern, das Ruf hat und die Augen Deutschlands darauf zu ziehen; immer aber geht er von aussen an die Dinge der Kunst heran und erzielt darum Effekte, die aufdringlich wirken.

MAX SLEVOGT, SOMALINEGER, RADIERUNG
VERLAG J. B. NEUMANN, BERLIN

Dieses neue Museum gleicht nicht einer Sammlung, die Liebe und Verständnis sorgsam zusammengebracht haben, es erscheint nicht gewachsen und trägt nicht jenen persönlichen Zug, der es einheitlich machen könnte; es gleicht vielmehr jenen modernen Emporkömmlingssammlungen, die vom Kunsthändler oder beim Kunsthändler in kurzer Zeit zusammengekauft werden, in der sich sehr wertvolle Werke finden, die als Ganzes aber stillos sind und zu ihrem Besitzer nicht passen wollen, weil dieser kaum andere Beziehung zu den Kunstwerken hat als durch das Geld, das er dafür gezahlt hat. Und dieses nun ist das Gefährliche des Beispiels: Hannover könnte noch anderen ehrgeizigen

MAX SLEVOGT, BILDNISZEICHNUNG. IN HOLZ GESCHNITTEN VON R. HOBERG

R. Hoberg, sc.

MAX SLEVOGT, EINLADUNGSKARTE FÜR DAS „GRAPHISCHE KABINETT", HOLZSCHNITT VON R. HOBERG

Stadtverwaltungen den Glauben erwecken, dass mit dem nötigen Geld allein eine vorbildliche Sammlung zu schaffen sei. Es ist in Wahrheit aber diese eilige Kaufsucht eine grosse Gefahr für unsere von vielen anderen Gefahren doch schon schwer genug bedrohten Museen moderner Kunst. Es ist etwas Ungesundes darin; es gewinnt so das kapitalistische Element und das Marktinteresse zu sehr Anteil an der Entwicklung der Museen. Es kommt die Meinung auf, man könne Kultur kaufen, wo sie in Wirklichkeit doch in jedem Fall schwer errungen und erarbeitet werden muss. Man kann ein Museum nicht schaffen, wie es in Hannover jetzt geschehen ist; denn jedes gute Museum ist — viele Erfahrungen beweisen es — mit der persönlichen Entwicklung und inneren Kultivierung einer bedeutenden Persönlichkeit, die sich ihm ganz widmet, eng verbunden, es stellt in jedem Fall ein Lebenswerk voll inneren Zwanges dar, niemals aber ein Unternehmen, das ebensowohl auch ganz anders sein könnte. Der Erfolg der Anstrengungen Tramms, Brinckmanns und der von ihnen mobil gemachten splendiden Schenker ist bis jetzt nur der, dass sie ein neues Denkmal grossstädtischer Grossmannssucht geschaffen haben, und dass kaum noch eine Möglichkeit sichtbar ist, wie der Fehler verbessert werden könnte. Das muss mit aller Deutlichkeit ausgesprochen werden. Selbst in dieser Zeit; nein, gerade in dieser Zeit. Denn es bedarf jetzt einer Bilanz alles des in den übermütigen Friedensjahren Verfehlten, damit wir nach dem Krieg für die Aufgaben, die unserer Museen dann harren, gerüstet sind.

Im Mittelpunkt eines Museums des Leiblkreises müssten natürlich Leibl und sein wichtigster Genosse Trübner stehen. Diese beiden Meister sind aber ganz unzureichend vertreten. Freilich ist es jetzt nicht mehr ganz leicht von beiden Hauptwerke zu erwerben; doch wären sowohl von Leibl wie von Trübner einige weitaus bes-

Vom Hühnchen u. Hähnchen u. anderen Tieren.

25 Märchen

MAX SLEVOGT, TITELBLATT, FEDERZEICHNUNG

MAX SLEVOGT, TISCHKARTE, ORIGINALHOLZSCHNITT VON W. BANGEMANN

MAX SLEVOGT, KRIEGSRAT CAESARS, FEDERZEICHNUNG

sere Bilder noch zu finden gewesen. Auf Leibls „Bauernmädchen in der Thür" ist die stützende Hand wunderschön, das Gesicht ist als Malerei matt, so dass sogar, wie Waldmann in seinem Katalog berichtet, der Verdacht auftauchen konnte, es sei übermalt und rühre nicht von Leibl her. Auch ist im Gesicht eine leichte Beschädigung zu bemerken. Die übrigen Teile, das dunkle Kleid und der linke Arm, sind ziemlich reizlos gemalt. Die beiden andern Leibls, ein „Gladiator" von 1865 und ein sehr frühes Selbstbildnis aus dem Jahre 1862, haben nur biographischen Kuriositätswert. Sie wären am Platze in einer grossen Leiblsammlung, als Entwicklungsdokumente; in Hannover nehmen sie sich so im Mittelpunkt dürftig aus.

Trübner ist noch schlechter vertreten. Es sind zwei Bilder von ihm da. Das eine ist der schon 1870 gemalte Studienkopf eines Spaniers, der noch vor der Berührung mit der Leiblschen Kunst, noch in der Atmosphäre der Akademieklasse entstanden und für Trübner nichts weniger als bezeichnend ist; das andere ist ein Mädchenkopf, der zu den schwächsten Arbeiten der späteren Zeit gehört. Wer Leibl und Trübner noch nicht kennt — und in dieser Lage sind doch alle begabten jungen Hannoveraner, denen diese Sammlung zu einer Schule der neueren Malerei werden soll — gewinnt von beiden Künstlern ein falsches Bild.

Um so zahlreicher sind die Bilder von Schuch. Zwanzig Arbeiten von ihm sind da; einen ganzen Saal füllen seine Werke. Nun ist eine solche Bevorzugung eines einzelnen Künstlers überall bedenklich; jedes Museum durchbricht damit gewissermassen unsichtbare Grenzen, weil es auf Kosten anderer Künstler, auf Kosten des Gesamteindrucks den Einzelnen bevorzugen muss. Aber es geht noch an, wenn es sich um lauter Meisterwerke handelt. Eine Sammlung von Leibl in diesem Umfange könnte man sich gefallen lassen. Hier handelt es sich aber keineswegs nur um Meisterwerke. Von den zwanzig Bildern sind fünf vorzüglich, eines ist gut, viele sind entbehrlich, das heisst in diesem Fall überflüssig, einige sogar schlecht. Zu den vortrefflichen Bildern gehören die „Wildenten", gehört das in seiner Art monumentale „Stilleben mit dem Porree", und die gross gesehene und breit gemalte Landschaft aus Venedig „Abazzia S. Gregorio". Voll feiner, zarter Meisterschaft sind auch das „Apfelstilleben mit Zinnkrug" und die auf Blau, Grün, Grau und Braun reizend gestimmten „Blumentöpfe." Von den übrigen Bildern sind drei oder vier noch eben galeriewürdig; vor allen der „Korb mit Äpfeln" hat sehr schöne Stellen. Unter den übrigen giebt es manches, was nur als Atelierabfall bezeichnet werden kann, Arbeiten, die Schuch verworfen hat und die er selbst niemals in einem Museum hätte sehen mögen. Es

würde den Eindruck des Schuchsaales nur verstärken, wenn diese Arbeiten fehlten.

Der Zug zum Massenhaften wird auch deutlich in dem folgenden Saal, wo nicht weniger als elf Bilder von Hagemeister hängen. Mit diesem Künstler ist es eine eigene Sache. Ich habe vor einigen Jahren in diesen Heften auf ihn hingewiesen, weil der Fünfundsechzigjährige höchst ungerecht vergessen und verkannt in Werder a. d. H. dahinlebte. Die Wirkung dieses Hinweises aber hat in mir einige der Empfindungen des „Zauberlehrlings" erweckt. Denn gleich haben sich die Sammler und Kunsthändler mit kritiklosem Eifer auf die noch vollzählig vorhandenen Werke dieses Studienkameraden von Schuch gestürzt und eine Hausse inszeniert, die bedenklich wäre, wenn nicht Züge des Komödienhaften für einen heiteren Glanz und eine gewisse Romantik sorgten. (Es war hier schon einmal die Rede davon, Jahrg. XI, S. 73.) Der Umstand, dass die Haussiers sich dabei gern auf „Kunst und Künstler" berufen, zwingt zu dem Hinweis, dass das Kunsturteil hier wieder einmal in schädlicher Weise forciert wird. Hagemeister ist ein Maler, der die Achtung aller Einsichtigen verdient; er hat sein von Natur bescheidenes Talent neben dem Freunde Schuch so selbständig frei entwickelt, wie es nur einem selbstlos Strebenden möglich war und er müht sich jetzt in seinem Alter noch so ernst um neue Ziele, wie nur irgendein Junger. Diesem oft aber auch ins äusserlich Dekorative abirrenden Maler der Mark und der Ostsee einen ganzen Saal in einem Museum moderner Kunst und inmitten der Leiblschule einzuräumen, ist Unfug. Um so mehr als nicht einmal gut gewählt worden ist. Von den vorhandenen elf Bildern sind zwei am Platze: dunkle und mit einer gewissen derben Wucht gemalte Wildstücke. Unter den andern Werken sind einige, zum Beispiel das Selbstbildnis, das „Mädchen mit dem Spaten", oder die „Kampagna", die der Prellerschüler noch gemalt hat, geradezu unzulänglich. Bei Niclas am Kurfürstendamm waren seinerzeit viel bessere Beispiele aus den achtziger und neunziger Jahren ausgestellt.

Mit wechselndem Glück sind einzelne Bilder von Malern, die man im engeren oder weiteren Sinn der Leiblschule zuzählt, erworben worden.

MAX SLEVOGT, VASCO DE GAMA, FEDERZEICHNUNG

Sie sind teilweise um so erfreulicher, als mancher halb verschollene Künstler damit mehr ins Licht der Öffentlichkeit gerückt wird. So enthält die Sammlung einige interessante Studienköpfe von Alois Erdelt und ein lebendig, wenn auch etwas atelierhaft gemaltes Bildnis von Karl Mayer-Graz. Alphons Spring ist mit drei ziemlich matten Bildern vertreten, Wilhelm Räuber zeigt in dem Bildnis des Malers Dürr einige Qualitäten des frühen Trübner und Ernst Zimmermann steht mit seinem Studienkopf eines alten Mannes ungefähr zwischen Leibl und Samberger. Eine gute akademische Leistung liches Interesse hat — und schlecht durch ein sehr ins Bunte geratenes „Bauernmädchen". Recht gut ist der Eindruck, den Theodor Alt mit seinen beiden Bildern macht, mit dem Bildnis des Pfarrers Alt und mit der reizenden „Siebenschläferin", — einem am Bett eingeschlafenen Kind — das schon in der Jahrhundertausstellung die Aufmerksamkeit so freundlich erregte. Schlecht ist dagegen wieder A. von Keller dargestellt; seine beiden Bilder sind konventionell und entbehren ganz des feinen Charmes, der sonst in den frühen Gesellschaftsbildern dieses Müncheners zu finden ist. In diesen Kreis

MAX SLEVOGT, FRESSENDER LÖWE, RADIERUNG

ist der männliche Akt von Hans Berger. Mit starker Virtuosität und entschiedener Palettenkultur hat Fritz Schider eine „Weihnachtsfeier in der Familie Leibl" gemalt; von Hirth du Frènes sind ein mittelmässiger Mädchenkopf und das süsslich schlechte Bildnis einer „Schlierseerin" angekauft worden, von Eilf Petersen ein gutes, etwa zwischen Piloty und Trübner stehendes Bildnis. Die Art des nächsten Freundes von Leibl, Wilhelm Sperl, wird gut repräsentiert durch eine „fränkische Bauernstube" und durch das „Wohnhaus Leibls" — das ja auch an diesem Ort ein berechtigtes gegenständ- gehören dann auch noch Spitzweg, von dem man zwei nicht eben bedeutende, aber doch zulängliche Bildchen sieht und Wilhelm Diez, dessen geschenktes Bild „Kriegszeiten" ein Produkt unbedingter münchnerischer Manieriertheit ist.

Neben der Darstellung der Leiblschule erstrebt dies Museum auch eine Repräsentation der Deutsch-Römer. Mit Marées ist der erste Versuch kläglich ausgefallen. Die „Reitergruppe" (1864) ist an sich zwar interessant, giebt aber nicht entfernt eine Vorstellung davon, wer Marées war und was er wollte. Die beiden andern frühen kleinen Bilder,

MAX SLEVOGT, PAVIAN, LITHOGRAPHIE
AUS DEM „LITHOGRAPHISCHEN SKIZZENBUCH“

der Kopf eines Hundes und ein Zuave mit Gewehr sind ganz wertlose Abschnitzel eines grossen Lebenswerkes. Für Feuerbach hat man sich mit aller Kraft eingesetzt. Aber vom Feuerbachkabinett sprechen bereitet Verlegenheit. Das Selbstbildnis von 1878 ist kein Werk guter Malerei, doch hat es wenigstens seinen Wert als menschliches Dokument. Die Todeskrankheit blickt schon aus den traurigen, blauen Augen, deren Lebensglanz von innen her verzehrt zu werden scheint. Ein fatales Werk aber ist dann das Hauptbild der Feuerbachkollektion, das grosse „Kinderständchen“ von 1860. Es ist keine von den bedeutenden Eigenschaften weder des Malers noch des Zeichners darin; der grosse Name Feuerbach wird durch diese Arbeit geradezu diskreditiert — die feierlichen Arrangements von Blumentöpfen und Blattpflanzen vor dem Bild können daran nichts ändern. Die Skizze zum „Ständchen“ (1856) ist mässig und die „Nana“ von 1864 ist nur eine gezeichnete Malerei, edel aber leer. Interessanter ist das „Mädchen mit dem toten Vogel“ (1854) und immerhin museumsreif ist auch die aus derselben Zeit, aus derselben altmeisterlichen und zugleich französisch virtuosen Technik stammende „Bacchantin“. Als Leihgaben vervollständigen diese Kollektion eine Studie zur „Iphigenie“, eine „Medeastudie und eine recht gute im Motiv, courbethafte Landschaft· „Felsen am Meer“. Auch bei den Feuerbachbildern liegt der Fehler wieder in der Tendenz gleich massenhaft zu kaufen. So kann man aber nicht sammeln. Vor allem nicht Werke von Feuerbach sammeln, vor denen kritische Besonnenheit so sehr geboten ist.

Wohin dieser Massenkauf führt, beweist der Saal, worin nicht weniger als neun grosse Bilder von Fritz August von Kaulbach prunken. Die meisten von diesen ganz unmöglichen Museumsbildern sind freilich Geschenke; aber solche Geschenke nimmt man eben nicht an. Ein Museumsdirektor hat sich nicht so sehr vor seinen Feinden als vielmehr vor seinen Freunden, den Schenkern, zu fürchten. Von Lenbach enthält die Galerie einige Bildnisse: Waldersee, Döllinger und Graf Schack, typische Lenbachporträts, vor denen man vergeblich zu ergründen sucht, um welcher Qualitäten willen dieser Bildnismaler einst so berühmt gewesen ist. Ganz unmöglich und geradezu kompromittierend ist ein Altersbildnis Bismarcks. Vor solchen Machwerken hat man nun als Jüngling gestanden und gläubig der allgemeinen Lobpreisung folgend, gewaltsam Bedeutung und Genie darin gesucht. Der Weg zum Kunstverständnis ist einem in Deutschland nicht leicht gemacht worden! Daneben besitzt die Sammlung noch 37 (siebenunddreissig) kleine Studien Lenbachs aus dessen früherer Zeit. Es ist manches Frische und Angenehme darunter, aber doch kein einziges Bild, das zu kaufen für ein Museum sich lohnte.

Was sonst noch an Einzelbildern vorhanden ist, erscheint wie das Ergebnis von Zufallskäufen. Ein Selbstbildnis von Israels hängt neben einer Frankfurter Stadtlandschaft von Slevogt; von Liebermann ist eine schwache „Strasse in Amsterdam“ da und ein spätes Strandbild, von Uhde eine „Predigt Christi“, die wie ein verworfenes Bild anmutet, von Habermann ein „Mädchen im Freien“ und

von Hodler sieht man drei Frühbilder, die wenigstens entwicklungsgeschichtlich interessieren. Charakteristisch ist dann noch der Mut am untauglichen Objekt, womit fünf Bilder der begabten, im kleinen Kreise aber arg überschätzten Paula Modersohn erworben worden sind. Es ist, wie so oft in dieser Zeit, die inbrünstige Stilisiererei einer immerhin merkwürdigen Künstlerin mit Stilkraft verwechselt worden.

Mit den verausgabten ausserordentlich hohen Summen hätte Vorbildliches geschaffen werden können, wenn man sich Zeit gelassen, wenn eine sichere Kennerschaft die Wahl getroffen hätte. Wozu soll das Museum in seiner jetzigen Gestalt dienen? Es verwirrt die Jugend anstatt sie zu erziehen, es klärt die Bürger nicht auf über das Wesen der modernen Kunst und es schadet dem Ruf Hannovers in den Kreisen der Berufenen mehr als es ihn fördert. Bildungsphilister nur lassen sich von dieser jäh entstandenen Sammlung imponieren und Emporkömmlinge mögen sie mit einem erstaunten, anerkennenden „Donnerwetter“! begrüssen. Wohin soll dieser Wettlauf der Museen führen? wozu ist er gut?

Jetzt wäre es an der Zeit darüber einmal ernsthaft nachzudenken.

MAX SLEVOGT, LITHOGRAPHIE AUS „CELLINI“

ILLUSTRATION ZU „CORTEZ, EROBERUNG MEXIKOS“
LITHOGRAPHIE
UNVERÖFFENTLICHT

CHRONIK

H. W. MESDAG †

Mit Hendrik Willem Mesdag, der am 10. Juli im Alter von vierundachtzig Jahren gestorben ist, ist die letzte Berühmtheit der Haager Schule dahingegangen. Mesdags Popularität war kaum geringer als die seines Freundes Josef Israels, aber sie war von anderer Art, sie galt weniger dem Maler als der wuchtigen Persönlichkeit. Wenn man von Israels in seinem Verhältnis zu den anderen Meistern im Haag sagte, er sei ein primus inter pares, so kann sich diese Gleichstellung keinesfalls auch auf Mesdag erstrecken. Als Maler kann Mesdag mit Bosboom, Israels, Mauve und den Maris nicht entfernt verglichen werden; seine sympathischen Bilder leiden vielmehr darunter, dass man sie gewöhnlich in solchem Zusammenhange betrachtet. Er hat die See und das Getriebe der Fischerboote mit Einfachheit, mit einer gewissen Poesie und, namentlich im Beginn seiner Laufbahn, mit angenehmer echt holländischer Sachlichkeit dargestellt. Besonders die schwerfällig aussehenden und doch sehr behenden Kähne mit ihrer krausen Ausrüstung von Netzen, Tauen, Rollen und Haken hat er mit einer dem Holländer natürlichen Kenntnis und Vorliebe wiedergegeben. Aber seine malerische Kraft reicht selten zur Bewältigung seiner schwierigen Motive mit ihrem Mangel an starken Gegensätzen aus. Mehr noch als bei den andern holländischen Impressionisten vermisst man bei ihm den festen Aufbau, die Beherrschung der, Fläche. Besonders seine Farbe ist sehr schwach. Mesdags Bedeutung liegt weniger in dem, was er in der Kunst, als in dem, was er für die Kunst und die Künstler gethan hat.

Bis zu seinem fünfunddreissigten Lebensjahre, dem Zeitpunkt, wo Mesdag sich der Malerei zu widmen beschloss, war er in dem Bankhause, dessen Inhaber sein Vater war, thätig gewesen. Er war sehr wohlhabend. Als er sich nun nach einem frühen Erfolge im Pariser Salon 1869 im Haag niederliess, machten ihn seine gesellschaftliche Stellung, seine Erfahrung und seine Energie zum Führer seiner Kollegen, wo es sich darum handelte deren Ansprüche durchzusetzen. Er verstand es die Künstler, die bis dahin ganz für sich gelebt hatten, zur Teilnahme am öffentlichen Leben zu erziehen. Er brachte den Künstlerstand zu bürgerlichem Ansehen. Seinen besten Wirkungskreis fand er, als er 1900 Vorsitzender des Vereins „pulchri studio" wurde.

Seine liebenswürdigste Schöpfung aber ist ein wunderschönes Museum. Er sammelte nicht wie ein Galerie-

direktor auf Importanz und Vollständigkeit hin, sondern wie ein Künstler, der sich zur Freude und zur Anregung Bilder und Skizzen, in denen er das, was ihm vorschwebt, von anderen erreicht sieht, in seinem Atelier aufhängt. Darum sammelte er auch nur die Kunst, unter deren Eindruck sein Leben gestanden hat: die Meister von Barbizon und die holländischen Impressionisten. Was er an köstlichen Werken von Corot, Rousseau, Millet, Daubigny und andererseits von seinen holländischen Freunden vereinigt hat, beweist, dass Mesdag, wenn auch nicht gross als schaffender Künstler, doch gross war durch sein ausgezeichnetes Verständnis und seine Leidenschaft für die Kunst.

❄

DIE GESCHICHTE EINER AKADEMISCHEN BERUFUNG

Zum Leiter des Meisterateliers für Architektur an der Berliner Akademie der Künste wurde, als Nachfolger von Johannes Otzen, Professor German Bestelmeyer berufen. Will man die Stellung Bestelmeyers zu seiner Kunst und innerhalb der unzähligen und in ihren Zielen oft weit auseinanderstrebenden Schulen, von denen heute die deutsche Architektur gemacht wird, kurz bezeichnen, so wird man ihn am besten einen Akademiker der gemässigten Richtung, einen Eklektizisten sozusagen mit mildernden Umständen nennen. Ein geborner Bayer — er ist in Nürnberg im Jahre 1874 geboren — empfing er seine fachliche Ausbildung auf der Technischen Hochschule in München, und der Einfluss der süddeutschen Bauschule, namentlich der Theodor Fischers, der lange Zeit als der Führer dieser Schule und als ihre hervorragendste Persönlichkeit gelten konnte, ist in den Arbeiten Bestelmeyers nicht zu verkennen. Seine bisher bedeutendste Leistung, mit der er sich auch zuerst einem grösseren, über die engere Fachgenossenschaft hinausgehenden Kreise bekannt gemacht hat, ist der Umbau der Münchener Universität, den er als Baubeamter des bayerischen Staates ausgeführt hat, eine nicht eben grosszügige, aber massvolle und gesinnungstüchtige Arbeit, die im ganzen mehr einen gebildeten und gepflegten Geschmack, als schöpferisches Talent beweist und die deshalb auch durchaus geeignet war, ihrem Schöpfer in verhältnismässig jungen Jahren eine sogenannte glänzende akademische Laufbahn zu eröffnen. Bestelmeyer erhielt auf Grund dieser Leistung einen Ruf als ordentlicher Professor an die Technische Hochschule in Dresden, ein Lehramt, von dem aus er in kürzester Frist zum Leiter des Architekturateliers an der Dresdener Akademie und damit zum Nachfolger Wallots avancierte. Von dort hat man ihn jetzt nach Berlin geholt. Soweit wäre also alles in bester Ordnung, der Geist der Akademie ist wieder einmal gerettet und wir hätten eigentlich allen Grund, in die überschwengliche Begeisterung, mit der die (in Architekturfragen übrigens auffallend schlecht orientierte) Kunstkritik der Berliner Tagespresse diese Berufung aufgenommen hat, einzustimmen, wenn diese Angelegenheit nicht eine sehr bemerkenswerte Vorgeschichte hätte, die allerdings ganz dazu geeignet ist, jene freudige Begeisterung stark zu dämpfen. Es hat in der That die Absicht bestanden, das vakante Lehramt, entgegen aller akademischen Tradition, einmal nicht mit einem Architekturprofessor, sondern mit einer echten Künstlerpersönlichkeit zu besetzen. Es ist bekannt, dass man dabei vor allem an einen namhaften Architekten gedacht hatte, der seine Lehrbefähigung nun schon seit langen Jahren erwiesen hat. Der stärkste Förderer dieser Kandidatur war seiner Zeit der inzwischen verstorbene Geheime Baurat Otto March, der wiederholt mit dem ganzen Prestige seines Namens für diesen Künstler eingetreten ist. Diese Kandidatur hat aber sowohl bei der Akademie selbst, als auch im Kultusministerium nur eine äusserst laue Unterstützung, um nicht zu sagen eine offene Ablehnung erfahren. In den Kreisen der Akademie muss ja, schon aus Gründen der Selbsterhaltung, jede starke Persönlichkeit von vornherein höchst unwillkommen sein, und es bedurfte schon eines so feinfühligen Urteils, wie es der stets uneigennützig nur für die Sache interessierte March hatte, um der Kunst eines zweifellos auch von ihm als Aussenseiter empfundenen Architekten vom akademischen Standpunkt aus Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Jedenfalls ist der Entschluss nicht leicht gewesen, denn nicht ohne ernsten Grund lässt man ein so wichtiges Amt über vier Jahre lang — so weit liegt der Tod Otzens nun zurück — verwaist. Und da die Vorsicht bekanntlich die Mutter der Weisheit ist, so einigte man sich schliesslich auf eine Kompromisskandidatur und beschloss, den bekannten Lehrer der Technischen Hochschule in Karlsruhe, Professor Friedrich Ostendorf, der Verfasser der „Theorie des architektonischen Entwerfens“ und das Ideal eines Akademikers schlechthin, zu berufen. Diese Absicht ist durch den kürzlich erfolgten ehrenvollen Tod, den Ostendorf auf dem Schlachtfeld gefunden hat, hinfällig geworden. Um aber dennoch dem Geist der Mässigung und dem akademischen Prinzip zum erneuten Siege zu verhelfen, hat man sich nach qualvoller Wahl jetzt endlich für Bestelmeyer entschieden. Und man geht wohl nicht fehl, wenn man auch bei dieser Berufung dem in Personalienfragen fast unumschränkten Einfluss des Berliner Stadtbaurats Ludwig Hoffmann, der mit der bekannten, hier erst kürzlich in anderem Zusammenhang hervorgehobenen Einseitigkeit seines Urteils vorzugsweise die ihm gesinnungs- und geistesverwandten Durchschnittsbegabungen zu fördern bestrebt ist, das letzte entscheidende Wort zuschreibt. So konnte es geschehen, dass Berlin, das eine Blutsauffrischung wahrhaftig nötig hätte, abermals einer ausgezeichneten und bewährten Lehrkraft verlustig gegangen ist, einer Künstlerpersönlichkeit, die kraft ihrer

starken und eigenartigen Begabung und kraft des Prestiges, das ihr überdies aus einem so hervorragenden Amt erwachsen muss, durchaus geeignet gewesen wäre, der völlig stagnierenden Berliner Baukunst ein einflussreicher Förderer und Anreger zu werden.

Leonhard Sturm.

*

Berichtigung.

Das „Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe" protestiert dagegen, dass es an der Verwechselung der Bildunterschrift (siehe die „Berichtigung" in Heft X, S. 479) schuld sei. Wir bringen es zur Kenntnis mit dem Hinweis, dass sich der Ursprung des ausserhalb der Redaktion begangenen Irrtums nicht mehr mit Sicherheit feststellen lässt.

NEUE BÜCHER

Carl Einstein: Negerplastik. Mit 119 Abbildungen. Leipzig, Verlag der Weissen Bücher.

Der Verfasser übergiebt mit diesem Buch der Kunstforschung einen neuen Gegenstand und öffnet dem Betrachter eine so fremdartige wie fesselnde Formenwelt. Ihr Einfügen in die Kunstgeschichte nötigt ihn zu einer Kritik jener Beurteilung der Plastik, die bisher die eingeborene Kunst dreier Erdteile übersah und ausschaltete: ein Anlass, das plastische Sehen neu zu beleuchten und zu bestimmen.

Die Meinungen des Europäers über den afrikanischen Menschen und seine Kunst beruhen auf der unbestrittenen Voraussetzung seiner unbedingten Überlegenheit. Sie schuf sich geradezu eine verneinende Terminologie und leugnete in diesem Fall überhaupt die Thatsache einer Kunst. Der Verfasser sieht in den afrikanischen Skulpturen eigentümliche Lösungen bestimmter Raumprobleme und eine besondere Weise des Kunstschaffens. Er schaltet alle anthropologischen, ethnographischen und sonstigen Assoziationen aus, um diese Bildungen als Gebilde zu analysieren, als Formen, die zugleich über Sehweisen und Gesetze der Anschauung aussagen. Deckt eine formale Analyse in den Werken bestimmte Einheiten des Raumschaffens und Schauens auf — ergiebt sich also die Gesamtvorstellung einer Form, die denen über Kunstformen homogen ist — so ist für den Verfasser erwiesen, dass die Gebilde Kunst sind. Die Einzelform umschliesst für ihn bereits die gültigen

Elemente der Anschauung, ja stellt sie dar; und die wesentliche Übereinstimmung der allgemeinen Anschauung und der Realisierung macht eben das Kunstwerk aus. Diese strenge, durch genaue Beschäftigung mit Kunst und ihren Methoden erworbene Anschauung bestimmt die Stellung des Verfassers zu seinem Gegenstand bis in jedes Einzelurteil. Und auf diesem konsequenten Anwenden eines eindeutigen und geklärten Kunstbegriffs beruht die geradezu künstlerische Einheit des Buches, die wegen seines gedrängten Inhalts doppelt wertvoll ist.

Der Verfasser unternimmt es, ohne Rücksicht auf Entstehungszeiten, -orte und Stilunterschiede der einzelnen Werke, zunächst das Gesammtbild dieser Kunst zu zeichnen, die ihm einen bedeutenden Fall plastischen Sehens darstellt. Im zweiten und vierten Kapitel werden die beiden plastischen Anschauungsweisen der historischen und der afrikanischen Kunst einander gegenübergestellt. Bei der ersten führt eine Neigung zum malerischen Erfassen des Kubischen immer mehr dahin, den dreidimensionalen Formbau zu unterdrücken: An den Gestalten werden entweder die dem Beschauer nahen Flächen betont und bildmässig geordnet, oder das Kubische wird durch ein gegenständliches Bewegungsäquivalent oder durch gezeichnete und modellierte Formbewegung, selbst durch perspektivische Versuche ersetzt. Mit der zunehmenden Vermischung des Plastischen und Malerischen in Europa, zumal im Barock, wächst die Plastizität, die Modellierung des Einzelnen, jedoch die einheitliche Raumkomposition nimmt ab. Zugleich wird das Bildwerk immer mehr Leiter psychologischer Erregungen zwischen einem möglichst gesteigerten Schöpfer und einem möglichst angeregten Beschauer, wird zuletzt Umschreibung des beabsichtigten Effekts, den der Künstler beim Arbeiten schon vorwegnimmt. Wer mit der Geschichte der Plastik Bescheid weiss — und an solche Leser wendet sich das Buch — wird diese Beobachtungen leicht auf bestimmte Zeiten und Werke beziehen und in den auf drei Seiten zusammengedrängten Leitsätzen einen neuen und fruchtbaren Weg zur Beurteilung der europäischen Plastik finden. Der Verfasser deutet auf die futuristische Plastik als Ende und Auflösung dieser Kunst hin. Die ihr folgende Krisis besteht im Loslösen von jener Kunstanschauung und im Suchen nach einer unmittelbaren Raumauffassung und reinen plastischen Formen. Zugleich entdeckte man notwendig die Negerplastik, die — aus verwandten Bestrebungen hervorgegangen — sich als ein Beispiel eben des formalen Realismus erwies, um den man sich mühte.

Der dritte Abschnitt breitet als Vorwort für die künstlerische Analyse des vierten die psychischen Voraussetzungen dieser Plastik aus. Sie ist religiös bestimmt. Die Bildwerke werden verehrt, das Arbeiten daran ist Adoration, mithin das Kunstwerk als Mühe um einen Effekt hier sinnlos, da seine Wirkung im Religiösen bereits vorausbestimmt ist. Dieser Transzendenz entspricht eine räumliche Anschauung, die jede Funktion des Beschauers wie jede Willkür des Künstlers ausschliesst. Da das Werk als mythische Realität gilt, kann es niemals Porträt sein. Auch andere Merkmale dieser Kunstanschauung werden aus dem Religiösen gedeutet: die starke Verselbständigung der Teile, das Fehlen des Sockels, das Meiden der Perspektive und des Modells, das restlose Aufgehen der Bewegungen in der Gesamtform. Im Religiösen ist die abgelöste Form dieser Kunst begründet, formale und religiöse Geschlossenheit entsprechen sich in ihr.

Ein wichtiger Teil des vierten Kapitels ist der Unterscheidung von Masse und Form, der Bestimmung der künstlerischen Form und ihrer Elemente gewidmet. Neu ist hier das Unterscheiden einer „Tiefenrichtung“ und einer „Tendenz nach vorn“ im Bildwerk, die als gesonderte Arten der Raumerzeugung und erstklassige Formunterschiede erkannt werden. Die europäische Kunst hat die elementare Aufgabe der Plastik — das Dreidimensionale als Form auszuprägen — mit ihren Mitteln: Frontalität, vielfältige Ansicht, übergehendes Modelé und plastische Silhouette eher umschrieben als gelöst. Das Kubische wird dabei als materielle Masse, nicht unmittelbar als Form vorgestellt. Der Neger schafft den Raum als Totalität und vollständige Identität des Einzeloptischen mit der Anschauung. Deshalb spielt dort die Monumentalität — als Grösse — eine Rolle; hier die plastische Intensität der fixierten Raumkontraste und -konstanten. Form ist hier weder an die Masse noch an die organische Proportion (Modell) gebunden. So werden zum Beispiel in den sogenannten gewundenen Gliedmassen mancher Bildwerke sonst nur geahnte zurückgelegene Partien formal aktiv. Ebenso gedrängte wie treffende Bemerkungen zur plastischen Gruppe beschliessen dieses Kapitel, dessen Ausführungen über den Einzelfall der Negerkunst hinaus gewisse Grundfragen der Plastik aufklären. Sie können als Anfang zu einer Theorie der Plastik angesehen werden, die bisher fehlt. Die in der modernen Kunstlitteratur neue, rein kunsttheoretische und philosophische Methode der Betrachtung, die vom Historischen vollständig absieht, erfordert vom Leser ein ungewöhnliches Maass der Mitarbeit. Sie setzt auch die Kenntnis der Arbeiten von Julius Lange, Hildebrand, Worringer und anderen voraus, die sie widerlegt.

Über eine Reihe von Fragen, die bisher der Ethnologie und Völkerpsychologie überlassen blieben, giebt der letzte Abschnitt neue und wertvolle Aufschlüsse. Tätowieren heisst: seinen Körper zum Mittel und Ziel einer Anschauung zu machen, über den naturalistischen Leib hinweg die von der Natur skizzierte Form verstärken, ja negieren, seinen Leib dem Allgemeinen (Stamm, Gottheit) sichtbar hingeben. Durch die Maske verwandelt der Träger selbst sich in den Stamm und den Gott; deshalb muss sie unpersönlich, konstruktiv,

frei von der Erfahrung des Individuums sein. Das fünfte Kapitel begleiten — ergreifend und mannigfaltig — Tafeln mit Menschen- und Tiermasken und solche von phantastischen und grotesken Mischformen, die das Sichverwandeln festhalten; sie dienen, die verschiedenartige Reihe der seelischen Fähigkeiten dieses Volkes zu belichten.

Die Wahl der Abbildungen — 111 Tafeln — ist sehr instruktiv. Die Abbildungen überraschen bei der Gemeinsamkeit der formalen Grundlagen durch den Wechsel der Bildung. Die im Text betonten Züge: kubische Geschlossenheit, starke Aufteilung und Verselbständigung der Teile, kühne Verarbeitung der Bewegungsmotive verwirklichen sich in immer neuen Weisen und Formen. Der Betrachter in seiner völligen Unbekanntschaft mit dieser Formenwelt, ohne Wissen um ihr Entstehen und ihre Schicksale, fühlt sich versucht, jedes einzelne dieser Werke, das — allen sonstigen Beziehungen entfremdet — dem Europäer nur Kunstphänomen oder Kuriosität bedeuten kann, sich zu erobern. Es reizt ihn nach diesen Tafeln Verwandtes zu vereinen, Fremdes abzusondern, stilistische Typen auszusichten, deren sich etwa neun oder zehn auffinden lassen. Dem Verfasser bleibt das Verdienst, als erster den gesonderten Kunsttypus der afrikanischen Plastik festgestellt zu haben. Die zahlreichen Abbildungen, die sicher schwierig zu beschaffen waren, und die sorgfältige geschmackvolle Ausstattung erhöhen den Wert des Buches. Hedwig Fechheimer.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Der Deutsche Krieg; 50. Heft: Hermann Muthesius: Die Zukunft der deutschen Form. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart-Berlin.

Bismarck in der bildenden Kunst von Franz Bock. Oskar Eulitz Verlag, Lissa i. Pr. 1915.

Kriegergestalten und Todesgewalten von Alexander (Sascha) Schneider. Verlag von Breitkopf und Härtel. Leipzig 1915.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1. und 2. Vierteljahrheft 1914—1915. Verlag Georg D. W. Callwey, München.

Aus Ostpreussens Not, Bilder von Bruno Bielefeldt. Bei Georg D. W. Callwey, München.

ADOLF MENZEL, ILLUSTRATION AUS KUGLERS GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN

DREIZEHNTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNFZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG